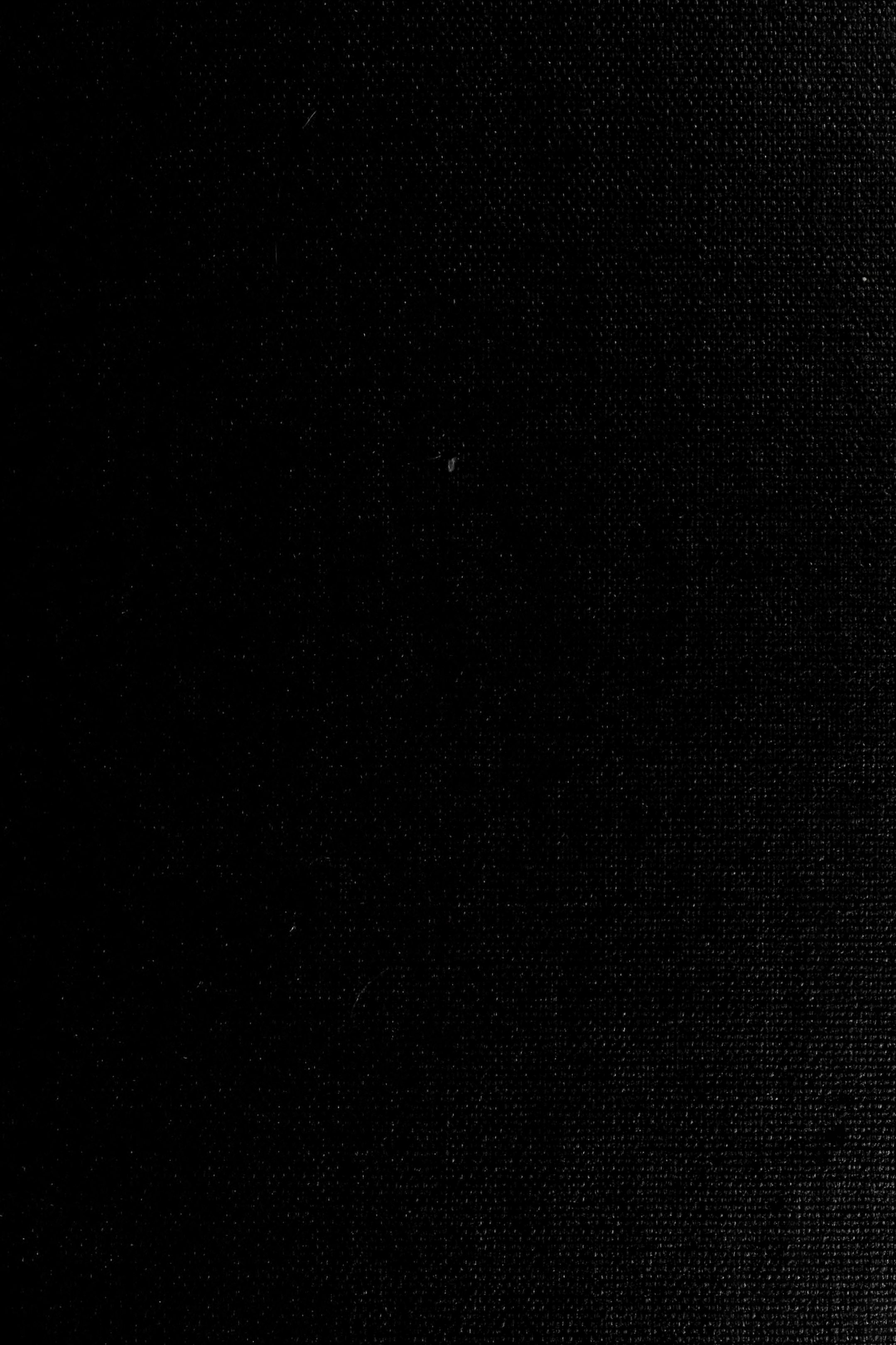
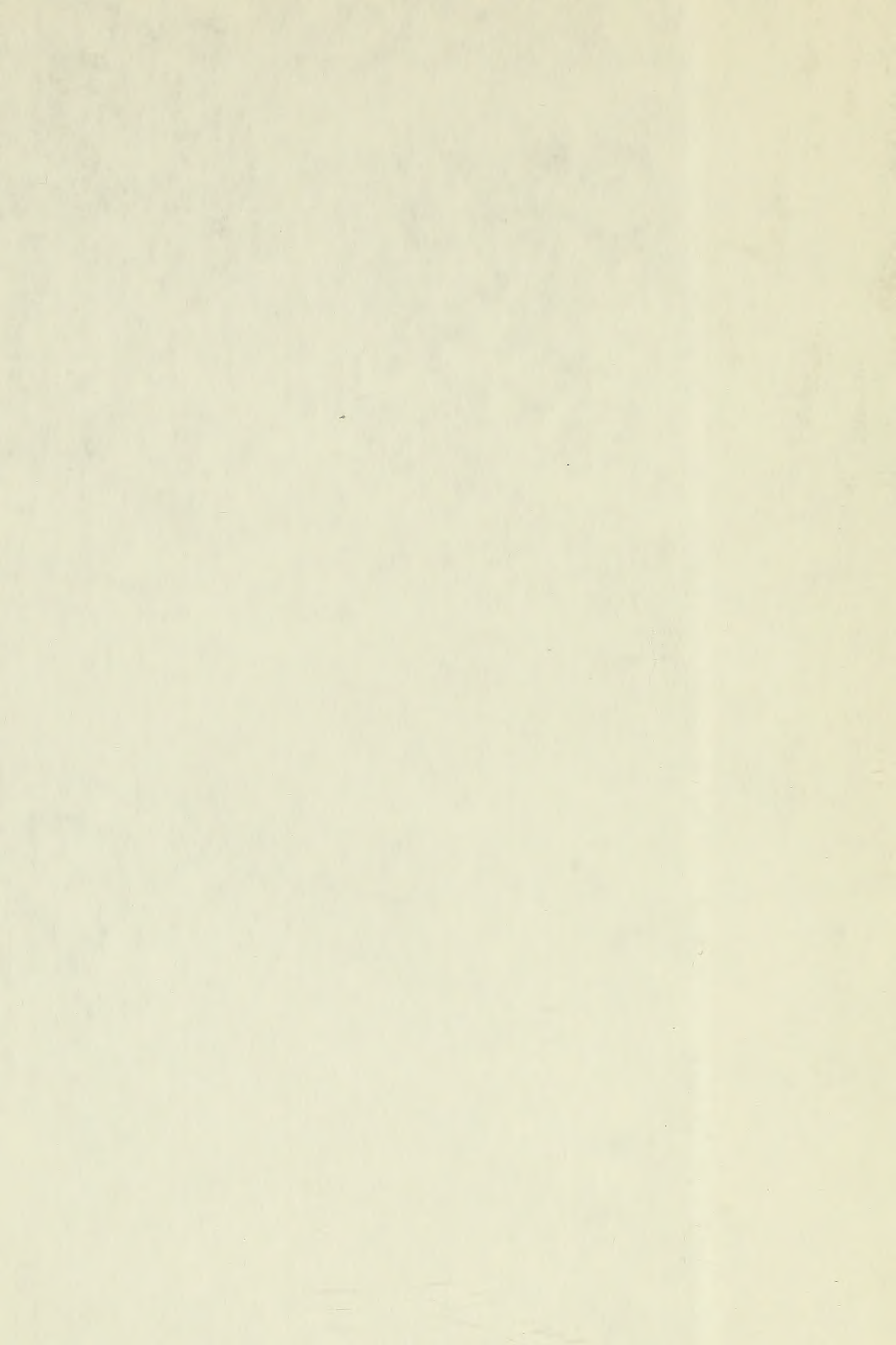
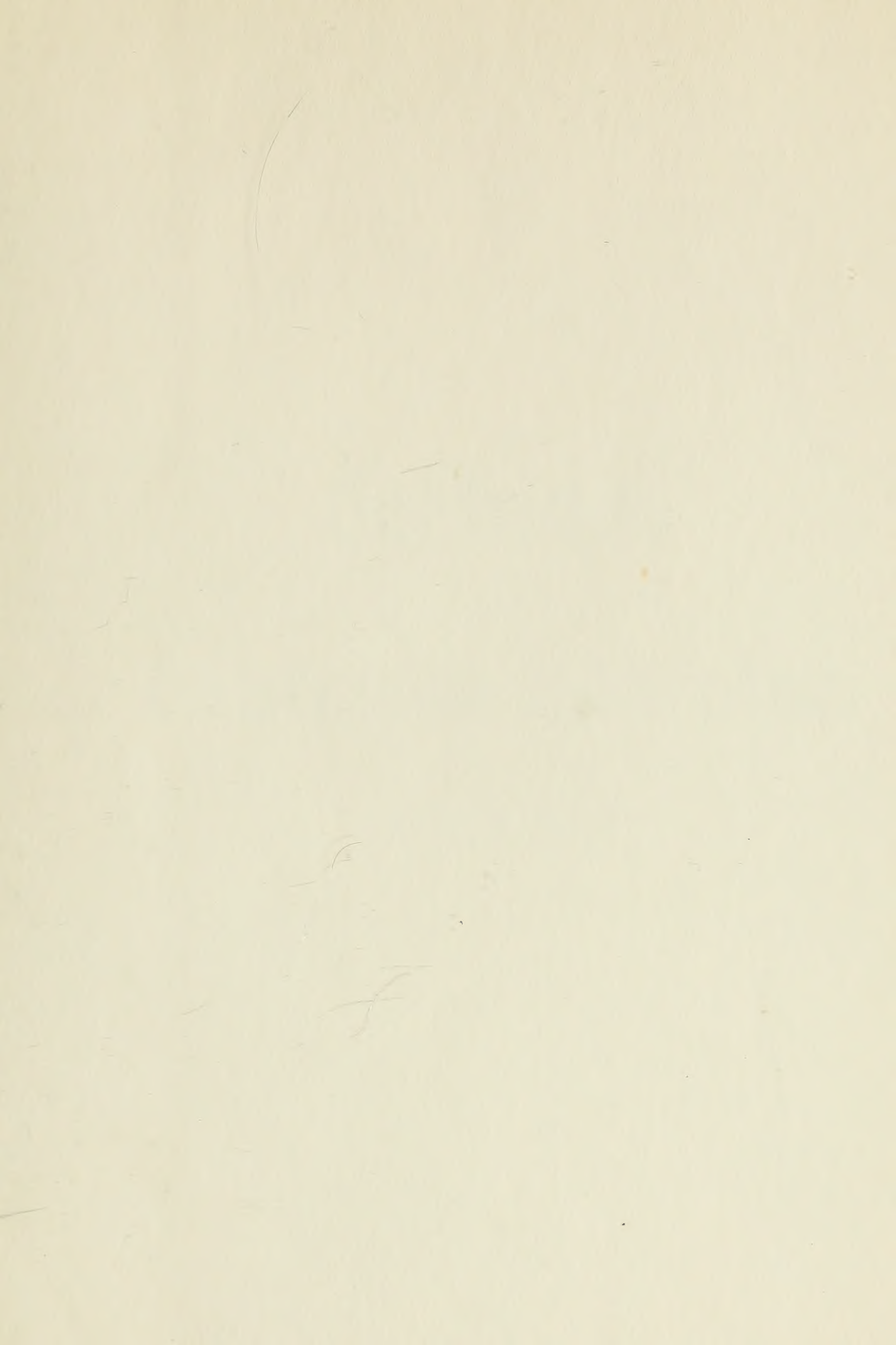












Geschichte

der

Deutschen Literatur.

Zweiter Band.

Geschichte
der
Deutschen Literatur

von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart.

Von

Prof. Dr. Friedrich Vogt und Prof. Dr. Max Koch.

Dritte, neubearbeitete und vermehrte Auflage.

Zweiter Band.

Mit 111 Abbildungen im Text, 12 Tafeln in Kupferstich, Holzschnitt und Tonätzung, 2 Buchdruck-Beilagen und 28 Faksimile-Beilagen.

Leipzig und Wien.

Verlag des Bibliographischen Instituts.

1910.

Zweiter Band: Die neuere Zeit.

Vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart.

Von

Prof. Dr. Max Koch.



Inhalts-Verzeichnis.

Verzeichnis der Abbildungen.

Tafeln in Kupferstich.

Tafeln in Holzschnitt und Tonätzung.

Buchdruck-Beilagen.

Faksimile-Beilagen.

Abbildungen im Text.

I. Von Opitz' Reform bis Klopstock.



it Recht erhebt Schiller in seiner „Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs" den Vorwurf, daß die deutsche Nation im 16. Jahrhundert die ihr entstandene politische Aufgabe nicht im geeigneten Augenblicke tatkräftig gelöst, sondern durch den Augsburger Religionsfrieden (1555) die notwendige Austragung der unbefriedigten Forderungen beider Parteien nur vertagt habe. Zur Sühne dieser Unterlassung mußte das Geschlecht des 17. Jahrhunderts unter den schwersten Opfern und Gefahren, die selbst unser Vorhandensein als Nation eine Zeitlang in Frage stellten, um eine wirkliche Lösung der nur zurückgedrängten Ansprüche dreißig Jahre lang die Waffen führen. Und zwei Jahrhunderte weiterer Entwickelung voller Leiden und Kämpfe bedurfte es auch dann noch, ehe „ein protestantisches Haupt zur Kaiserkrone sich erheben konnte". Erst damit ward die in den Tagen Ulrichs von Hutten bereits angestrebte nationale Reform des Reiches an Haupt und Gliedern endlich erstritten.

Unsere literarische Entwickelung erreichte schon ungefähr siebzig Jahre vor der politischen ihren bis jetzt höchsten Höhepunkt. Wenn wir in ihm seit der neuen Reichsgründung auch nicht mehr, wie lange üblich war, einen endgültigen Abschluß erblicken, so müssen wir doch auch heute noch zu dem damals Erreichten dankerfüllt emporblicken. Wie sich aber die Parallele zwischen der allgemein politischen und der literarischen Entwickelung durch alle Jahrhunderte deutscher Literaturgeschichte verfolgen läßt, so trifft jener Vorwurf, den Schiller auf politischem Gebiete gegen das Jahrhundert der Reformation erhob, auch auf dem besonderen literarischen durchaus zu. Wohl war die gewaltige neue Bewegung, wie sie zuerst in Italien durch lebensfrisches Erfassen der antiken Literatur zu einer Wiedergeburt aller Geisteswissenschaften geführt hatte, auch in Deutschland siegreich vorgedrungen. Eine stattliche Schar von Poeten lieferte in lateinischen Elegien, Oden und Epigrammen, Episteln, Epen und Dramen den Beweis, daß der Deutsche, nach Goethes Ausspruch, auch in fremden Formen und Sprachen sich selbst gleich bleibe, seinem Charakter und Talent überall Ehre mache. Und neben der blinden Vorliebe für die gelehrte Sprache mag die Erkenntnis oder

---

Die obenstehende Initiale stammt aus Lohensteins „Arminius und Thusnelda" (Ausgabe vom Jahre 1690, Exemplar der Stadtbibliothek zu Leipzig).

wenigstens das Gefühl der unserer Volksliteratur anhaftenden Mängel dazu beigetragen haben, sich nun der gereinigten klassischen Sprache wie früher des Mönchslateins zu bedienen.

Wenn Luther auch eine deutsche Prosa geschaffen hatte, die im 18. Jahrhundert Klopstock und Goethe bei Ausgestaltung der neuen Dichtersprache Hilfe leistete, so bot die deutsche Rede um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert doch dem Schriftsteller nicht jenen handlichen Schatz ausgebildeter Phraseologie, wie er in der lateinischen zur Benutzung einlud. Die Kunstlosigkeit des verwilderten deutschen Versbaues konnte den Gelehrten nicht zu mühseligen Versuchen anreizen, nachdem er bereits auf der Schule sich die sichere Technik des elegischen Maßes und der horazischen Ode erworben hatte.

Früh schon war in Italien, etwas später in Frankreich in den Landessprachen eine neue Kunstdichtung entstanden, die, von Gelehrten ausgehend, sich auch in den höheren Kreisen Ansehen zu verschaffen wußte. In Spanien und England hatte die Volksliteratur sich für viele Einflüsse der Renaissancebildung so empfänglich erwiesen, daß sie ohne Einbuße an Kraft und Frische allen Kreisen der Nation etwas zu bieten vermochte. Die höfisch geschulten Dichter Pulci, Bojardo, Ariosto wußten in ihren Orlando-Epen die alten, im italienischen Volke lebendigen Geschichten von Karls des Großen Paladinen (Reali di Francia), mit Feenmärchen und Schwänken vermischt, zugleich nach den Kunstforderungen und doch volkstümlich zu gestalten.

In Deutschland dagegen gingen weit über den Anfang des 17. Jahrhunderts hinaus die Volksliteratur, wie sie uns Nachlebenden am reizvollsten in Hans Sachsens liebenswürdiger Person und treuherzigen Reimen verkörpert ist, und die lateinische Gelehrtendichtung zum Schaden beider gesondert ihre eigenen Wege. Das eine, was der Literatur not tat: eine harmonische gegenseitige Durchdringung der volkstümlichen Elemente und der vom Humanismus erweckten Kunstform, erfolgte nicht im entscheidenden rechten Augenblick. Es erfolgte statt dessen später eine einseitige Neugestaltung der deutschen Poesie von Gelehrten für Gelehrte. Wie ein zu erledigendes Schulpensum wurden im 17. Jahrhundert, als die volkstümliche Kraft zu erlahmen begann, alle möglichen fremden Muster der deutschen Kunstdichtung zur Nachahmung aufgestellt. Es dauerte bis zum Auftreten Herders und dem Hereinbrechen von „Sturm und Drang", ehe man nur an die Forderung einer ursprünglichen nationalen Kunst dachte. Und selbst der klassischen Dichtung Weimars, in der Goethe endlich die Alten nicht als Hüter der Schule zurückließ, sondern sie kühn mit hinaus ins Leben nahm, kann der Vorwurf nicht erspart bleiben, daß sie den antikisierenden Elementen zeitweise, wie z. B. in Goethes „Achilleïs" und „Pandora", ein zu großes Übergewicht eingeräumt habe.

Die Lösung der vom 16. Jahrhundert unerledigt hinterlassenen Aufgabe, die Volksliteratur ohne Schädigung ihrer Eigenart durch Verbindung mit der antiken Kunstform und Bildung zu veredeln, vermochte weder das notbedrängte, geistig ärmere 17. Jahrhundert noch das mächtig aufstrebende Aufklärungsjahrhundert mehr nachzuholen. Die frischen volkstümlichen Kräfte des 16. Jahrhunderts waren an seinem Ausgange bereits im Versiegen. Der große Geisterkampf aus dem Beginn der Reformation war längst in ein engherziges theologisches Gezänk ausgeartet, das eine freie Bildung, wie der Humanismus sie angebahnt hatte, fast unmöglich machte. Adolf Sterns Roman „Die letzten Humanisten" (1880) enthüllt ein anschauliches Bild von der Unterdrückung freier Bildungsideen durch theologische finstere Anschauungen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Nicht jede einzelne Dichtung braucht man auf die Weltanschauung ihres Verfassers hin zu prüfen. Aber eine große Kunstbewegung wird jederzeit nur im Zusammenhang mit einer tiefgehenden geistigen Strömung eintreten. Die Umgestaltung der Literatur im 17. Jahrhundert erfolgte in einem Augenblicke, in dem das religiöse Leben in konfessionellem Streit und in Formelwesen erstarrt war und philosophische Bildung in der Nation weder gepflegt wurde noch überhaupt sich bemerkbar machte. Als mühsam eine neue Ausdrucksweise und Kunstform gefunden war, hatte man in ihr allzuwenig zu sagen. Es fehlte, soweit man nicht die Zeitgebrechen satirisch angreifen mochte, an geistigem Gehalte. Denn wenn auch von 1596 an die großen astronomischen Schriften des Schwaben Johann Kepler erschienen, durch welche die Entdeckungen des Westpreußen Kopernikus erst ihren richtigen Abschluß fanden, so wurden beider Ideen wahrhaft fruchtbar doch erst für das Geistesleben späterer Geschlechter.

Während am französischen, englischen, ja sogar am spanischen Hofe die Literatur in der Landessprache Anregung und Schutz fand, erwies sich das österreichische Erzhaus, das nun schon herkömmlicherweise dem Deutschen Reiche sein Oberhaupt gab, dem deutschen Geistesleben völlig entfremdet. Kaiser Max I. hatte in deutschen Reimen noch einen Versuch gemacht, die allegorische Ritterdichtung zu beleben. Sein Nachfolger, der hispanische Karl, erklärte deutsch als die Sprache für Pferde. Was diese Abneigung des Kaisers gegen die Volkssprache für die deutsche Literatur bedeutete, können wir aus einem Vorgang in der englischen Literatur ersehen. Auch in England gab es wie bei uns Leute, die im Gebrauch der Landessprache eine Entwürdigung des Gelehrtenstandes erblickten. Auf ihre Vorwürfe entgegnete der hochgelehrte Roger Asham in seinem volkstümlichen Buche über das Bogenschießen („Toxophilus", 1545): „Wollte mich einer tadeln, sei es, weil ich mich mit einem solchen Gegenstande befasse, sei es, weil ich über ihn in englischer Sprache schreibe, so antwortete ich ihm: die Sprache, die der beste Mann im Reiche des Gebrauches wert hält, die wird für mich, einen der Geringsten, auch nicht zu schlecht zum Schreiben sein." In der lateinischen und griechischen Sprache sei ja bereits alles so vortrefflich getan, daß niemand Besseres in ihnen leisten könne; nun gelte es, die kümmerlich zurückgebliebene Landessprache zu fördern. Als dagegen in Deutschland achtzig Jahre später Martin Opitz die Aufmerksamkeit des vornehmsten Mannes des Reiches, Kaiser Ferdinands II., auf seine Poesie lenken wollte, da mußte er, der Vorkämpfer der deutschen Sprache, sein Ehrengedicht auf die österreichische Monarchie, um ihm Beachtung zu verschaffen, erst ins Lateinische übersetzen.

Die Jahrzehnte, in denen das Gefühl der völkischen Zusammengehörigkeit völlig zurücktrat vor den religiös-politischen Parteizielen und das deutsche Land den Tummelplatz für Schweden und Spanier, Franzosen und Italiener, Kroaten und Wallonen abgab, waren für die Schaffung einer neuen Nationalliteratur so ungünstig wie nur möglich. Die Dichtung des 17. Jahrhunderts genießt daher auch eines üblen Rufes, und sie hat außer einigen Kirchenliedern, Epigrammen und Grimmelshausens poetisch wie kulturgeschichtlich wertvollem Romane nichts geschaffen, was sich noch heute lebenskräftig erweisen könnte.

Das Bild und unser Urteil ändern sich dagegen sehr zugunsten jenes verrufenen Literaturabschnittes, wenn wir die trübseligen politisch-sozialen Zustände, den theologischen Geisteszwang und die drückende Herrschaft irreleitender poetischer Theorien berücksichtigen, die mit dem Autoritätsanspruche des klassischen Altertums Geltung forderten. Da erscheint die zwar pedantische, doch wohlgemeinte Arbeit jener Sprachgesellschaften, der vielen mit

dem Pfalzgrafen-Lorbeer gekrönten und der noch zahlreicheren ungekrönten Poeten doch in viel besserem Lichte. In die Dichtung als letzte Zufluchtsstätte rettete sich, was der konfessionelle Hader noch an vaterländischem Empfinden übriggelassen hatte. Aus der Literatur ertönte immer von neuem der Aufruf zum Kampfe gegen die um sich greifende Sucht, fremde Sprache, Kleidung, Sitte nachzuäffen, gegen das ganze „Alamode-Unwesen". Zartes und männliches Empfinden rang in den Liedern eines Dach und Fleming nach Ausdruck, wie das religiöse Gefühl trotz aller dogmatischen Starrheit des herrschenden Kirchentums nach wie vor im Kirchenliede verwandte fromme Herzen ergriff. Und blicken wir nicht auf die hochgewölbten Perücken jener mühsam reimenden Poeten, sondern ihnen Aug' in Auge, so lernen wir auch hier mehr als einen in seiner rein menschlichen Tüchtigkeit liebgewinnen. Der Alexandriner und die ganze geschraubte Redeweise des 17. Jahrhunderts lagert wie eine Schneedecke auf der Literatur. Aber unter dieser Schneedecke gewahren wir bei genauerer Untersuchung doch manche schüchterne Triebe, die dann unter der Aufklärungssonne des 18. Jahrhunderts gar stolz und freudig in die Höhe schossen.

1. Die Begründung der deutschen Renaissance-Dichtung. Die Opitzische Schule und die Sprachgesellschaften.

Weitverbreitet war um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert das Gefühl, daß die deutsche Literatur hinter jener der Nachbarländer, vor allem der französischen, holländischen und italienischen, zurückgeblieben sei. Man erkannte die Notwendigkeit einer Umgestaltung der einheimischen Dichtkunst und der Rückgewinnung des an die lateinische Sprache verlorenen Bodens. Schon im Jahre 1601 warf Theobald Hock (geb. 1573), ein an den Hof des böhmischen Dynasten von Rosenberg verschlagener Pfälzer, in seinem „Schönen Blumenfeldt" die Frage auf, warumb wir nicht in unserer deutschen Sprache auch „gwisse Form und Gsatz" machten, um „die Kunst des deutschen Carmen bei Mann und Weiben in Ansehen zu bringen".

Die alten gelehrten Poeten wie Virgil und Ovid, die wir so hoch bewunderten, hätten doch auch in ihrer Muttersprache gesungen. Wir Deutschen dagegen sparten kein Müh' und Fleiß, fremder Völker Sprache zu erlernen, indessen wir die eigne unwert hielten und nicht glauben wollten, daß man im Deutschen so wohl, artlich und zärtlich wie im Welschen und Französischen dichten könne. Allein die Leser, klagt er, wollen sich von den kunstlosen, leeren Fabeln nicht trennen, wie dem Narrenschiff und Eulenspiegel, dem hürnen Seyfrid mit seim kleinen Zwerge, Faust und Fortunat, Paulis „Schimpf und Ernst", Fischarts „Pantagruel".

Während Hock in dieser Weise über die ältere volkstümliche Literatur den Stab bricht, kommt er doch selber in der Mehrzahl seiner Arbeiten nicht über das Alte hinaus. Dem bewußten Streben nach einer kunstvolleren, gefälligen Ausdrucksweise folgt immer unvermerkt der Rückfall in die alte plumpe Gebeweise. Allein gerade dieser Wechsel von Altem und Neuem macht den an der Schwelle des Jahrhunderts stehenden Dichter, der im Hof- und Liebesleben wie als hart verfolgter Agent der protestantischen Partei in Böhmen mannigfache bittere Erfahrungen sammelte, zu einer bedeutsamen und lehrreichen Erscheinung. Wenn aber fünfzehn Jahre später der Schwabe Georg Rodolf Weckherlin mit seinen ersten Versuchen sich hervorwagt, so zeigen diese schon ein viel neumodischeres Gepräge.

Weckherlin will seine kunstreichen und werten Verse „weder für noch von allen"

schreiben; nur weisen Fürsten, den Göttern und Göttinnen dieser Erden, und Gelehrten strebt er zu gefallen. Damit tritt ein ganz bestimmter Charakterzug der neuen Poesie hervor, der sie scharf von der vorangehenden volkstümlichen des 16. Jahrhunderts scheidet. Die horazische Gleichgültigkeit gegen das Urteil der Ungelehrten, das vulgus profanum, gehört von nun an gleichsam zu den Anstandspflichten des Kunstdichters. Daß auch dem Volke Anteil an der Dichtung zukommt, mußte Herder als eine kaum geahnte Wahrheit neu entdecken.

Nachdem Weckherlin (geb. 1584 zu Stuttgart) als Tübinger Student einigen württembergischen Prinzen nähergetreten war, hat er schier sein ganzes Leben in großer Herren, Fürsten und Könige Diensten, Geschäften und Reisen zugebracht. Die diplomatischen Aufträge, die ihn schon 1607 nach Frankreich und dann für mehrere Jahre nach England führten, waren für seine dichterische Ausbildung entscheidend. Während in der Heimat die deutsche Dichtung am Hofe noch durch den Pritschmeister vertreten war, der, halb Festspruchdichter, halb Lustigmacher, zur niederen Dienerschaft gehörte, lernte Weckherlin auf seinen Reisen die höfische Renaissancepoesie in den Landessprachen und ihre Schätzung seitens der vornehmen Kreise kennen. Wenn die Unerfahrenen meinten, die deutsche Sprache sei viel zu grob, um in ihr der französischen und englischen Dichtung Ebenbürtiges zustande zu bringen, so fühlte er sich berufen, durch eigene Gedichte die Torheit der Verächter „teutscher Poësei" kundzumachen. Und so tritt er denn von 1616 an als vielgewandter deutscher Gelegenheitsdichter am Stuttgarter Hofe auf, an dem vierzig Jahre früher der junge Tübinger Magister Nikodemus Frischlin (vgl. Bd. I, S. 318) seine biblischen Komödien in lateinischer Sprache zur Aufführung gebracht hatte.

Als Weckherlin in späteren Jahren seine „Geistlichen und weltlichen Gedichte" sammelte (Amsterdam 1641 und 1648), hat er den Opitzianern gegenüber in seinen Vorreden betont, daß er bereits vor ihrer „vermeinten größeren Wissenheit" die neue Kunst „mit vor unerhörter Prob" in Deutschland eingeführt habe. Und in der Tat bildeten die beiden Bücher seiner „Oden und Gesänge" (1618/19) eine neue Erscheinung auf dem deutschen Helikon. So „Horatianisch" hatte in deutschen Reimen noch keiner gesungen; er zuerst hat, ein früher Vorläufer des Halleschen Kreises des 18. Jahrhunderts, Nachbildungen anakreontischer Trink- und Liebesgedichte versucht. Kein anderer deutscher Dichter hätte die noch in Scheffels „Trompeter von Säckingen" angesungene englische Königstochter, die Kurfürst Friedrich V. als seine Gemahlin nach Heidelberg heimführte, in so kunstvoll höfischen Strophen bei ihrem Einzuge in die Pfalz (April 1613) begrüßen können, wie Weckherlin tat. Auch er selber holte sich eine Braut, seine geliebte Myrta (Elisabeth), aus England. Freilich, wenn Weckherlin, der seinem Herzog von Kriegszügen abriet und noch 1616 die friedlichen Aspekten in Deutschland feierte, hätte ahnen können, daß die schönste Frau Pfalzgräfin den Ausbruch des Krieges beschleunigen würde, so würde er sie wohl minder aufrichtig bewillkommt haben. Denn wenn er auch als Hofdichter mit Huldigungen nicht sparte und von der Fürsten milder Hand die „Überguldung der phöbischen Saiten" erwartete, so ließ er doch im Gesange der Musen an den Markgrafen von Baden den Dichter aussprechen: „Des Volcks Wolfahrt soll das höchst Gesatz sein."

Nur den Anfang des Dreißigjährigen Krieges hat Weckherlin noch in seiner schwäbischen Heimat erlebt. Im Frühjahr 1624 war er bereits englischer Unterstaatssekretär. Da er noch 1647 dem vertriebenen Kurfürsten Karl Ludwig seine weltlichen Gedichte widmete, so mußte er beim Siege des Parlaments über den König seine Stelle verlieren. Sein

Nachfolger wurde wieder ein Dichter, kein Geringerer als John Milton. Und als Milton erblindete, da wurde ihm sein sprachenkundiger Vorgänger aufs neue zur Unterstützung beigesellt. Am 13. Februar 1653 ist Weckherlin zu London gestorben.

Während des langen Aufenthaltes in England mußte sich der formale Einfluß der englischen Lyriker auf Weckherlins Dichtung natürlich verstärken. Der Inhalt seiner Gedichte aber zeugt von treuer Teilnahme an den Kämpfen und Leiden des alten Vaterlandes. Er ermahnt in dem Sonett „An das Teutschland" zum Ausharren und feiert die protestantischen Kriegsmänner, vor allem Gustav Adolfs Gedächtnis, und die Landgräfin von Hessen. Auch Opitz wird in einem eigenen Sonette Anerkennung ausgesprochen, aber gerade die Opitzische Reform hat ihrem Vorläufer Verdruß bereitet. Vielleicht als der erste hatte Weckherlin deutsche Sonette gebaut und den französischen Alexandrinervers nachgeahmt, die Vermeidung von Fremdwörtern gefordert. Den iambischen oder trochäischen Rhythmus zeigt die große Mehrzahl seiner Gedichte, aber seinen Versbau durchgängig bestimmten Gesetzen zu unterwerfen, dazu konnte er sich, auch nachdem die Opitzischen Regeln maßgebend geworden waren, nicht verstehen. Seine Entfernung aus dem Vaterlande mochte dazu beitragen, ihn die Bedeutung der Opitzischen Reformen verkennen zu lassen. Unter diesen Umständen half es auch nichts mehr, daß man ihm in seiner schwäbischen Heimat stets ein ehrendes Andenken bewahrte. Seit 1624 hatte Süddeutschland selbst seinen Einfluß auf den weiteren Gang der Literatur auf lange hinaus verloren. In Weckherlin, der 1618 als ein Bahnbrecher der deutschen Renaissancedichtung erschienen war, sah die Opitzische Schule bald einen Zurückgebliebenen, Veralteten, da er sich im Versbau ihren strengeren metrischen, als Schwabe ihren sprachlichen Anforderungen nicht unterwerfen wollte.

Als im Anfang des 19. Jahrhunderts Alt-Heidelberg zu neuem wissenschaftlichen Leben aufgerufen wurde und die Sammler alter Lieder und Schriften, Arnim und Brentano, sich am rauschenden Neckar einfanden, da ließ Brentano in dem prächtigen „Lied von eines Studenten Ankunft in Heidelberg" der verjüngten Hochschule auch von ihrem einstigen Schüler einen Glückwunsch aussprechen, von dem Studenten Opitz von Boberfeld. Martin Opitz hat in seinem kurzen Leben vieler Menschen Städte und Sitten als kluger Beobachter kennen gelernt, allein Heidelberg und seinen dortigen Freunden hat er stets eine sehnsüchtige Erinnerung bewahrt. Er wird warm, wenn er in seinen Briefen auf die dort verlebte Jugendzeit zu sprechen kommt, und nimmt an allem Anteil, was den Mitgliedern seines Heidelberger „Engeren" widerfährt, über die so bald und jäh die Kriegsnot hereingebrochen war.

Die unruhige Politik der pfälzischen Wittelsbacher stand bei den deutschen Fürsten in keinem guten Rufe. Nicht nur von ihren bayrischen Vettern, die an der Spitze der streng katholischen Partei ihren Vorteil zu finden glaubten, sondern auch von den „Religionsverwandten der Augsburgischen Konfession" wurden die Absichten des reformierten Heidelberger Hofes mit Mißtrauen verfolgt. Während die lutherischen sächsischen Kurfürsten, konservativ gesinnt, sich an das österreichische Erzhaus anschlossen und jede Störung der bestehenden Besitzverhältnisse fernzuhalten suchten, strebten die unbefriedigten Pfalzgrafen danach, dem Calvinismus die gleichen Rechte wie Katholiken und Lutheranern und sich selbst dabei Macht und Einfluß zu verschaffen. Eifrig beteiligten sie sich an den Kämpfen der Hugenotten gegen die Krone Frankreich, und die Verbindung mit den französischen Glaubensgenossen hatte zur Folge, daß am Heidelberger Hofe zuerst französische Sprache und Sitte vorbildlich wurden.

„Die Herrschaften", klagte der Pfälzer Moscherosch, „meinen nicht, daß ein Diener etwas wisse oder gelernt habe, wenn er seine Schriften nicht dergestalt mit welschen und lateinischen Wörtern ziere und schmücke. Und geschieht oft, daß ein gut Gesell, der sich des puren Teutsch gebraucht und solcher unteutschen Reden sich mit allem Fleiß müßiget und enthält, für einen unverständigen Esel gehalten oder wohl gar abgeschaffet und an seinem Glücke wird verkürzt."

Doch waren es eben diese unruhigen pfälzischen Wittelsbacher, die das schönste Denkmal deutscher Renaissancekunst, das Heidelberger Schloß, bauten, in dessen Stil deutsche Art und fremde Kunst so wunderbar vereint zusammenwirkten, wie es in der Poesie leider nicht gelingen wollte. In Heidelberg hatte Konrad Celtis die Sodalitas litteraria Rhenana zur Pflege der Poesie, freilich der lateinischen, gegründet; in Heidelberg waren die ersten humanistischen Komödien von Wimpheling und Reuchlin, auch sie selbstverständlich in Latein, aufgeführt worden. Ott Heinrich, dessen Namen heute noch der schönste Teil der Schloßruine lebendig erhält, freute sich der Reibung der Geister, vor der es Melanchthon graute, als er am pfälzischen Hofe die verschiedensten Männer aus Deutschland, Frankreich und der Schweiz vereinigt fand. Für die Pflege der deutschen Poesie in Heidelberg war es aber wichtig, daß der vielgewanderte und erfahrene Paul Schede oder Melissus (1539—1602), wie er nach weitverbreitetem Humanistenbrauch seinen Namen latinisierte, sich in Heidelberg niederließ.

Vielleicht hat das Beispiel befreundeter französischer Dichter den berühmten lateinischen Poeten bewogen, auch seinerseits in der Muttersprache zu schreiben. In seiner Übersetzung der Psalmen Clément Marots (1572) hat er die französischen Verse unter genauer Beibehaltung der Zäsur verdeutscht, ja in einem Falle sogar streng gebaute Terzinen, die ersten in unserer Sprache, gewagt. Zwar wurde seine steif-gelehrte Übertragung aus dem Felde geschlagen durch die gewandtere des Königsberger Professors Ambrosius Lobwasser (1573), der bei der deutschen Wiedergabe der französischen Psalmen nicht nur gleich viel Verse erzwang, sondern der Melodie zuliebe auch im einzelnen Verse ebenso viele Silben beibehielt, wie die französische Vorlage aufwies. Frischer anmutende deutsche Poesien Schedes, Peter Denaïsius' und anderer Mitglieder des Heidelberger Dichterkreises sind erhalten in Briefen und in dem „Anhang underschiedlicher außgesuchter Getichten", den Julius Wilhelm Zinkgref (1591—1635) seiner Straßburger Ausgabe von „Opicii teutschen Poemata" 1624 beifügte. Opitz selber fand im Hause des kurfürstlichen Rates Michael Lingelsheim als Erzieher seines Sohnes Aufnahme. Bald priesen die Heidelberger den jungen Schlesier als den Herold der neu ankommenden Göttinnen, der den großen Unterschied zwischen einem Poeten und einem Reimenmacher recht gewiesen habe. Zinkgrefs lyrische Anthologie erscheint wie ein erster früher Musenalmanach. Ein literarischer Freundeskreis tritt hier für eine neue literarische Richtung ein.

Mit scharf ausgeprägter Tendenz wollen die Heidelberger zu einer neuen Kunst aufmuntern, denn was bisher von Versen herumgetragen worden sei, möchte unserer Sprache mehr Schande als Ehre bereiten. Jetzt müsse die teutsche Musa in ihrer Muttersprache ihre guten Sinnen zeigen und gleich den Ausländern, die sich einbilden, die Leitern zum Parnaß mit sich emporgezogen zu haben, der Poeterei Kleinod gewinnen. In Weckherlin begrüßen die Heidelberger einen Kunstgefährten. Die „zu weitleuffigen" Poemata Fischarts dagegen bleiben, obwohl Zinkgref persönlich an ihrer Natürlichkeit und ihrem poetischen Reichtum Gefallen hegte, ausgeschlossen, weil sie „noch der alten Welt", d. h. der altmodischen kunstlosen Dichtungsart, angehörten.

Gleichwie aber Zinkgref selbst in der vielbenutzten Sammlung seiner „Apophthegmata" (Straßburg 1626) Liebe und Verständnis für die gute volkstümliche Art zeigte,

wie sie in „der Teutschen scharpffsinnigen klugen Sprüchen" zutage trat, so wird in diesem Heidelberger Dichterkreise überhaupt ein erfreuliches Bemühen erkennbar, die angestrebte neue Kunstform mit volkstümlich poetischen Elementen zu durchdringen. Es macht sich doch fühlbar, daß wir uns hier in eben dem südwestlichen Winkel Deutschlands bewegen, aus dem in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch die letzten Anstrengungen der alten Dichtung hervorgegangen waren. Die frische Rhein- und Mainluft wehte die Töne des Volksliedes, wie es der gelehrte Melissus in seinem „Rot Röslein wollt' ich brechen" anstimmte, auch in die Studierstube hinein. Zinkgref feierte wie vor ihm Fischart und anderthalb Jahrhunderte nach ihm der junge Goethe das Wunderwerk des Straßburger Münsters. Mit Recht durften Herder in seinen „Volksliedern" und Achim von Arnim im Vorwort zu „Des Knaben Wunderhorn" Zinkgrefs „Vermanung zur Dapfferkeit" rühmen, denn trotz der Überschrift „nach Form und Art des griechischen Poeten Tyrtäi" tönt aus den gedrungenen Alexandrinern vernehmlich die kriegerische Empfindung des alten deutschen Landsknechtsliedes „Kein schön'rer Tod auf dieser Welt als auf der grünen Heide".

Der unheilvolle Sieg, den die von antiken Lesefrüchten zehrende einseitige Gelehrtenpoesie alsbald über die volkstümlicher gefärbte Renaissancekunst des Heidelberger Kreises davontrug, kann kaum schärfer zum Ausdruck kommen, als wenn wir Zinkgrefs „Vermanung" mit Opitz' „Lob des Krieges-Gottes" von 1628 vergleichen. Während Zinkgref mit festen Strichen nach der Wirklichkeit das Elend des vom Feinde überwältigten Landes ausmalt, um dadurch die „dapffern Kriegsgenossen" noch mehr zur unverdrossenen Einsetzung des Lebens für den Schutz der Heimat und ihrer Lieben anzufeuern, und todesmutiges Ausharren in der Schlachten Glut preist, plündert Opitz die antike Mythologie und Geschichte, um durch möglichst viel gelehrte Anspielungen Wissen und Fleiß ans Licht zu stellen. In den Versen wie im Leben erscheint ihm das Horazische Schildwegwerfen als nachahmungswürdiges Beispiel. Die „Laudes Martis" sind ein Prunkstück der neuen Kunst, neben dem die „Vermanung" wie ein schlichter Dürerscher Holzschnitt zu Gemüte spricht.

Es ist für die Entwickelung der neuen deutschen Renaissancepoesie bezeichnend, daß Opitz selbst die von Zinkgref besorgte Ausgabe seiner Poemata verleugnete. Der nach dem Süden gezogene Student war von der leichten rheinischen Lebenslust erfaßt worden und hatte mit Liebesliedern, wie „Ist irgend zu erfragen ein Schäfer an dem Rhein", eingestimmt in die Töne der Heidelberger, die Kunst- und Volksgesang in der neuen Dichtung verschmelzen zu können glaubten. Der Kriegssturm, der nach Friedrichs V. Niederlage vom Prager Weißen Berge her gegen die alte Residenz des böhmischen Winterkönigs und pfälzischen Kurfürsten heranbrauste, machte auch Opitz' Aufenthalt in Heidelberg und der dichterischen Vereinigung ein vorzeitiges Ende. Und der nach langer Wanderung nach Schlesien zurückgekehrte Theoretiker Opitz nahm Anstoß an Zinkgrefs Sammlung seiner eigenen Gedichte „von Venus' Eitelkeit und von dem schnöden Lieben, der blinden Jugend Lust", teils wegen der keck lebendigen Wendungen einzelner Gedichte, mehr aber weil die meisten nicht den strengeren Anforderungen an die Form entsprachen, wie er sie als Lehrmeister der deutschen Poesie nunmehr aufstellte.

Martin Opitz, der die alte literarische Vorherrschaft Süddeutschlands auf den Norden übertragen sollte, wurde im schlesischen Bunzlau am Bober am 23. Dezember 1597 geboren. Seine Eltern, schreibt er einmal einem vertrauten Freunde, seien zwar nicht reich, doch hätten sie Felder, Garten, Wald und Haus, wo er in Ruhe wohnen könnte. Zu dieser Ruhe ließ ihn aber sein ehrgeiziger Sinn niemals gelangen. Der Knabe zeigte ein so helles Ingenium, daß er von der Heimatsschule an das Breslauer Magdaleneum und dann an das akademische Gymnasium zu Beuthen (in Niederschlesien) geschickt wurde.

Den blühenden Zustand der schlesischen Schulen hatte schon Melanchthon gerühmt. Daß die lateinischen Carmina ihres begabten Zöglings früh Beifall fanden, war selbstverständlich. Daß der „candid. poes. ac philol. studiosus“ aber noch vor seinem Abgang an die Universität Frankfurt a. O. sein erstes Lehrbuch der Poeterei, den „Aristarchus“, schreiben konnte, verdankte er doch weit mehr dem angeborenen Triebe zur vaterländischen Sprache und „von Kindheit an betätigter Gunst zu dieser edlen Kunst“ als vereinzelten Anregungen seiner Lehrer.



Martin Opitz. Nach dem Schabkunstblatt von Johann Jakob Haid (1704 bis 1767), in der k. k. Familien-Fideikommißbibliothek zu Wien.

Am 17. Juni 1619 wurde Opitz in Heidelberg immatrikuliert. Die Einschließung der pfälzischen Hauptstadt durch die Spanier wartete er nicht ab, so volltönend er auch zuerst davon gesprochen hatte, auf dem Ehrenplatze die Freiheit zu verteidigen oder vor der Unterwerfung zu sterben. Mit seinem Freunde Hamilton, den wir in Zinkgrefs „Anhang“ auch als dichterischen Genossen kennen lernen, zog er den Rhein hinab, um in Leiden den niederländischen Apollo zu verehren, Daniel Heinsius, dessen Lobgesang Jesu Christi und Hymnus auf Bacchus er verdeutschte.

Von Holland begleitete er Hamilton in seine dänische Heimat und kehrte erst im Sommer 1621 von Jütland nach Schlesien zurück. Nur für kurze Zeit, denn schon im nächsten Mai folgte er einer Berufung des evangelischen siebenbürgischen Fürsten Bethlen Gabor als Professor an das Gymnasium zu Weißenburg. Mag er wirklich das Wagnis, von dort aus eine Reise nach Athen zu unternehmen, geplant oder nur dichterisch mit dem Gedanken gespielt haben, mit der antiquarischen Erforschung Siebenbürgens selbst war es ihm jedenfalls Ernst. Bis in seine letzten Tage arbeitete er an einer großangelegten „Dacia antiqua“, die sein gelehrtes Lebenswerk bilden sollte. Die Sammlung der schönen römischen Inschriften „unter den Gebeinen, mit Hecken ganz verschrenkt“, war sein einziger Trost in dem halbbarbarischen Lande, das er in den Alexandrinern von „Zlatna, oder von Rhue des Gemütes“ besang.

Auch im Gedicht entwickelte er dabei seine historischen Kenntnisse über die Geschichte Siebenbürgens in der Römer und Goten Zeit, um dann zur Beschreibung des Landes und seiner Schätze überzugehen und nach einem Ausblick auf die niederländischen Glaubensverfolgungen Albas das ruhige Landleben und dessen Reize zu preisen, zum Schlusse aber seiner eigenen dichterischen Tätigkeit zu gedenken.

Die Rückkehr nach Schlesien war leichter auszuführen, als eine passende Anstellung in der Heimat zu finden. Im Februar 1625 schloß Opitz sich einer schlesischen Gesandtschaft nach Wien an und empfing dort aus des Kaisers eigenen Händen den Lorbeer. Die nach italienischem Vorbild eingeführte Dichterkrönung hatte jedoch längst den Glanz eingebüßt, der bei Celtis' und noch bei Huttens Krönung sie umstrahlte. Im Laufe des 17. Jahrhunderts wuchs die Zahl der kaiserlich gekrönten Poeten und Pfalzgrafen, deren jeder das Recht hatte, wieder andere zum poeta laureatus zu küren, derart an, daß ihr Ansehen völlig schwand. Von einer günstigen Wirkung der ganzen Einrichtung auf die deutsche Literatur kann jedenfalls nicht die Rede sein.

Wichtiger als die Dichterkrönung und die später folgende Erhebung in den Adelstand als Opitz von Boberfeld war für Opitz, den es stets danach verlangte, eine Rolle auf dem Welttheater zu spielen, die auf der Gesandtschaftsreise angeknüpfte Bekanntschaft mit dem schlesischen Kammerpräsidenten Hannibal von Dohna. Als Führer des kaiserlich gesinnten katholischen Adels war der Burggraf Dohna, den Opitz bald als seinen einzigen Mäcenas pries, in Schlesien tief gehaßt. Opitz mußte sich bei seinen Freunden entschuldigen, als er, der Protestant, aus dem Dienst der evangelischen schlesischen Herzöge in den des gewalttätigen Förderers der Gegenreformation trat. Doch klingt sein Lob des erhabenen Patrones (vir rectissimi ingenii), der ihm persönlich Religionsfreiheit zugesichert hatte, stets aufrichtig und warm.

Und in dem Augenblicke, in dem, wie sein dichterisch begabter Freund Christof Köler (Colerus) ihm klagte, ganz Europa durch den Zwiespalt der Religionen verwüstet ward und so viele Tausende durch den Wahn der Frömmigkeit dahingerafft wurden, wahrte der weltkluge Opitz auch in religiösen Dingen seine kühle Verständigkeit. Er übersetzte nach Dohnas Willen die Bekehrungsschrift eines Jesuiten, wie er auf den Wunsch des Herzogs von Liegnitz-Brieg die „Sonntags- und fürnehmsten Festtagsepisteln" in deutsche Reime gebracht hatte.

Dohna gewährte seinem Geheimschreiber, der ihn auf diplomatischen Fahrten und ins Kriegslager begleitet hatte, 1630 die Mittel zu einer Reise nach Paris, die ihn zu Straßburg und Heidelberg auch mit den alten Freunden wieder zusammenführte. Die Verbindung mit dem aus seinem Vaterlande verbannten holländischen Staatsrechtslehrer Hugo Grotius war für Opitz die wertvollste Frucht seines Pariser Aufenthaltes.

Durch die Vertreibung Dohnas aus Breslau erhielt Opitz seine Unabhängigkeit zurück. Noch im Todesjahre des Burggrafen (1633) kam er als Mitglied einer Gesandtschaft der schlesischen Herzöge an den schwedischen Reichskanzler Oxenstierna nach Frankfurt a. M. und fand an dem dänischen Königssohne Prinz Ulrich von Holstein einen neuen Gönner. Ihm widmete er nun sein bestes und umfangreichstes Werk, die schon in Jütland entstandenen, aber bisher vorsichtig zurückgehaltenen vier Bücher „Trostgedichte in Widerwertigkeit des Krieges" (1633).

Mit ihnen wünschte er den Mangel eines für Deutschland so bald nicht zu erhoffenden Epos in etwas zu ersetzen. Die Greuel der schweren Kriegeslast führt er vor, um seine evangelischen Glaubensgenossen zu standhaftem Ausharren in der Mannheit Burg zu ermahnen. Wer die Gewissen zwingen wolle, werde

nur Müh' und Zeit verlieren. „Der Leib ist untertan, der Geist ist nicht zu zwingen." Das Leben ist mit engen Planken umsäumt, ewig aber dauern Lohn und Strafe, die der höchste Gott nach unserer Durchfahrung dieser wilden See erteilen werde.

Zunächst blieb Opitz im Dienste der schlesischen Herzöge, denn Wallensteins Plan, ihn als Lehrer der Poesie an eine auf seinen Gütern zu errichtende Universität zu berufen, ist, wenn er überhaupt jemals bestand, nicht über die ersten Gedanken hinausgekommen. Dagegen führte den Dichter der Dienst der Herzöge von jetzt an wiederholt ins schwedische Lager, wo er sich Banérs Vertrauen errang. Der ehemalige Diener Dohnas hatte sich den Schweden nun so eng angeschlossen, daß er nach dem Prager Frieden, der dem Kaiser zeitweilig das Übergewicht wiederverschaffte, es geraten fand, aus Schlesien nach Thorn zu flüchten. Dort gewann er die Gunst des polnischen Königs Wladislaus IV., der ihn nach Überreichung eines Lobgedichtes zum polnischen Hofhistoriographen ernannte. Trotz des feindlichen Verhältnisses zwischen Polen und Schweden wirkte Opitz aber auch in dieser Stellung im geheimen als schwedischer Agent. Banér und Oxenstierna wußten den Wert seiner vertraulichen Mitteilungen zu schätzen. Mitten in politischer Tätigkeit, gelehrten und dichterischen Arbeiten wurde er, als er einem Bettler Almosen reichte, von der Pest angesteckt und starb in Danzig am 20. August 1639.

Opitz hatte einmal der Hoffnung Ausdruck gegeben, die Bahn, die er zuerst den Pierinnen (Musen) im deutschen Vaterlande gebrochen habe, möge von Geschickteren höhergeleitet werden, sobald nur erst der „harte Krieg wird werden hingelegt". Als der „Herzog deutscher Saiten" nun dahinschied, da klagte um den Pindar, Homer und Maro unsrer Zeiten eine zahlreiche Dichterschar, die ihn als ihren Meister, seine Lehre und sein Beispiel als ihr Muster anerkannte. Und wenn die Nürnberger und die jüngeren Schlesier auch seine Trockenheit rügten, so blieb doch über ein Jahrhundert der Ruhm des „Vaters der deutschen Poesie" unangefochten. Die Gegner Gottsched und Bodmer stimmten im Lobe seiner Vortrefflichkeit überein. Obwohl Opitz selbst noch in seinem letzten Lebensjahre durch den Druck des „Annoliedes" (vgl. Bd. I, S. 74 und 75) ein wichtiges Denkmal altdeutscher Dichtung vor dem Untergang gerettet hatte und auf die von alters her noch übrigen Reime aufmerksam machte, blieb doch fast die ganze ihm vorangehende deutsche Dichtung lange Zeit so gut wie vergessen. Opitz' Lieder, Oden und Sonette gaben das Vorbild für die Lyrik, seine im „Vesuvius" gereimten Lesefrüchte aus alten und neueren Nachrichten über den Feuerberg befriedigten die an ein beschreibendes Gedicht gestellten Anforderungen der Gelehrten. Die Lebensweisheit der Horazischen Episteln schien den Zeitgenossen erreicht, wenn nicht übertroffen in „Zlatna, oder von Rhue des Gemütes", dem „Lob des Feldtlebens" und in den philosophisch-christlichen Mahnungen über die Nichtigkeit irdischen Besitzes und Strebens von „Vielguet".

Opitz führt die einzelnen Güter auf, um ihre Nichtigkeit an mythologischen Beispielen oder durch philosophische Betrachtungen zu zeigen. Nicht Erze beglücken: „da noch kein Gold nicht war, da war die güldne Zeit". Cato ist auch ohne äußere Ehr' und Würden größer als äußere Hoheit:

„Die Ähre beuget sich, worinnen Körner sind;
die aufrechtsteht, ist Spreu und fleuget in den Wind."

Die Herrschaft bringet nur Beschwer, die Schönheit vergeht wie die Blume mit dem Tage, die Epikurische Wollust ist der Dürftigkeit und Krankheit Mutter. Allen diesen Täuschungen gegenüber wird wieder mit Horazischen Farben das stille Glück des Landlebens gepriesen. Wie völlig Opitz außerstande ist, seine Poesie individuell und charakteristisch zu gestalten, dafür ist eines seiner gefeiertsten Gedichte: „Auf den Anfang des 1621. Jahres", höchst bezeichnend. Er führt zum Eingang die ganze Schöpfungsgeschichte

vor, preist anläßlich des Paradieses die Herrlichkeit des Menschen, „der Welt berühmten Wirt, ja selbst die kleine Welt", reiht fromme Betrachtungen an. Dies alles würde jedoch ohne die Änderung auch nur eines Verses auf jedes andere Jahr seit der besungenen Schöpfung ebensogut passen. Und doch liegt in solchen reflektierenden Gedichten, die manchem Gedanken im Alexandriner treffend glückliche Prägung geben, immerhin noch Opitz' poetische Stärke.

Das Verlangen nach religiöser Dichtung befriedigte Opitz durch gereimte Bearbeitungen des Hohenliedes, der Psalmen und Sonntagsepisteln, der Propheten Jeremias und Jonas wie durch die neu gedichteten Gesänge über den freudenreichen Geburtstag und das allerschmerzlichste Leiden unseres Heilands. Wo die mäßige eigene Kraft nicht ausreichte, wußte er überall durch Übersetzungen und versteckte Anleihen bei ausländischen Vorbildern sich zu helfen. So gab er statt eigener Dramen Verdeutschungen von Senecas „Trojanerinnen" (1625) und „des griechischen Tragödienschreibers Sophoklis Antigone" (1636), um der deutschen Dramendichtung regelmäßige Muster vor Augen zu stellen.

Mit dem feinen Spürsinn für die Forderungen und Wünsche seiner Zeitgenossen, dem er einen großen Teil seiner Erfolge verdankte, lieh er aber seine gewandte Feder auch einer Übersetzung von Rinuccinis „Dafne", trotz ihres Widerspruchs mit den gelehrten Regeln (legibus eruditorum). Zur Feier des Beilagers des Landgrafen Georg von Hessen mit einer sächsischen Prinzessin wurde die von Heinrich Schütz komponierte mythologische Hirtenoper 1627 zu Torgau aufgeführt und damit dem Einzug der italienischen Oper in Deutschland Bahn gebrochen. Der Vermittelung durch deutsche Dichter und der deutschen Sprache hat dann das neue dramatische Zwittergeschöpf ebenso rasch sich entschlagen wie des Strebens nach Wiederbelebung der antiken Tragödie, von dem die ersten Urheber des Drama per musica, Rinuccini und Peri, 1596 in Florenz ausgegangen waren. Opitz selbst würde wohl Bedenken gegen die Arbeit gehegt haben, wenn er hätte voraussehen können, daß er, der Vorkämpfer der deutschen Sprache, damit ihre Verdrängung von der Schaubühne zugunsten des Italienischen vorbereitete.

Allein wie er durch seine „Dafne"-Bearbeitung der neumodischen Theaterbelustigung die Wege bahnte, so vertrat Opitz auch im Roman die neue Richtung durch seine Verdeutschung von Barclays allegorisch-politischem Staatsroman „Argenis" (1626) und durch die Neubearbeitung von Sir Philipp Sidneys englischem schäferlichen Roman „Arcadia" (1629). Der erstere kann in manchem als Vorläufer der späteren heroisch-galanten Romane gelten. Für die Schäferdichtung war nun auch in Deutschland die Zeit gekommen, seit die fünf Bände von Honoré d'Urfés „L'Astrée" (1610—27) die alte Vorherrschaft der französischen erzählenden Dichtung aufs neue befestigt hatten.

Die Entwickelung der Pastoralpoesie im 16. Jahrhundert hing mit dem Bildungsbedürfnis und der übertreibenden Verfeinerung der höfischen Sitte aufs innigste zusammen. Die Hirtengedichte (Eklogen) Theokrits und Vergils flößten den Gelehrten Teilnahme für das literarisch geschilderte Landleben ein, das zugleich Züge des unschuldigen goldenen Zeitalters annahm. Die Zuspitzung der Etikette ließ gerade der höfischen Gesellschaft eine Maskerade erwünscht erscheinen, die dem einzelnen größere Freiheit gewährte. Schon im Eingang des 16. Jahrhunderts schuf der Neapolitaner Jacopo Sannazaro in seinem von lyrischen Dichtungen durchzogenen Roman „Arcadia" das Vorbild für die in Spanien (Montemayors „Diana", 1545) und England (Sidneys „Arcadia", 1590) folgenden Schäferromane. Torquato Tassos heiterer „Aminta" (1572) und seines Rivalen Battista Guarini tragisch gefärbter „Pastor Fido" („Der treue Hirt", 1590)

eroberten dem Schäferdrama die Bühne, auf der es sich dann auch in Deutschland bis in die Tage von Goethes Leipziger Studentendichtung „Die Laune des Verliebten" behauptete.

So mächtig hatte die Schäferdichtung in Italien und Spanien um sich gegriffen, daß Cervantes 1615 im zweiten Teile seines „Don Quijote" die Satire ähnlich gegen die Darstellung einer eingebildeten Schäferwelt wie im ersten Teile gegen die Ritterromane und ihren verwirrenden Einfluß richtete. Was ursprünglich als eine Befreiung von gesellschaftlichem Zwange gedacht war, hatte sich selbst zu einer neuen, völlig konventionellen steifen Unnatur entwickelt. Es sollte noch lange währen, bis nach all den Renaissance- und Rokokohirten und -hirtinnen das deutsche Idyll der Sturm- und Drangzeit mehr der Wirklichkeit entsprechende Schäfer und Bauern einführte und das 19. Jahrhundert in Dorfnovelle und Bauerndrama der ermattenden feinen Gesellschaft das derbere und ungebrochene Leben der wirklichen Landleute frisch und ungeschminkt gegenüberzustellen wagte.

Nach Deutschland hatten diese verschiedenen Schäferdichtungen erst bei Umgestaltung der ganzen Poesie, wie sie durch Opitz und die Sprachgesellschaften herbeigeführt wurde, vordringen können. Neben der alten grobianischen Dichtung des 16. Jahrhunderts war weder Bedürfnis noch Platz für diese gezierte Hirtenwelt gewesen. 1630 ließ Opitz seiner Bearbeitung des englischen Hirtenromans seine eigene „Schäfferey von der Nimfen Hercinie" folgen.

Auch er mischt hier Prosa und Verse, um zu erzählen, wie er zu Ende des Weinmonats in einem Tal des anmutigen Riesengebirges (Warmbrunn-Schreiberhau) mit seinen als Hirten auftretenden Freunden nach gelehrten Gesprächen über die alles bezwingende Macht der Liebe an der Wurzel des Schneegebirges von der Quellnymphe des Zackenbaches in das Innere des Berges geleitet wird, wie sie ihm dort alle möglichen Naturwunder und Bilder von Göttergeschichten zeigt, um dann ausführlichst das Herkommen und den Ruhm der schlesischen Grafen von Schafgottsch zu verkündigen. Nachdem die drei Freunde wieder aus dem seltsamen Erdgemache gekommen sind, unterhalten sie sich während ihrer Gebirgswanderung über die Sage vom „Birgmann Rübezahl". Bei Begegnung mit einer Liebeszauber treibenden Frau gewahren sie die fortdauernde Macht des Aberglaubens. Die für die Schäferdichtung sonst unentbehrlichen Liebespaare selbst fehlen in Opitz' Schäferei.

Seine „Hercinie" gab jedoch immerhin genügend Anhalt, daß sich die Vertreter der Schäferdichtung fortan auf das Beispiel des Vaters der neuen deutschen Dichtung berufen konnten, der freilich gerade hier seinen Mangel an dichterischem Empfinden recht auffällig kundgetan hatte.

Aber Opitz' große geschichtliche Stellung in der deutschen Literatur beruht überhaupt nicht auf seinen ziemlich mäßigen dichterischen Leistungen, sondern auf dem Einflusse seiner Lehre. Was der Zwanzigjährige 1617 in der lateinisch geschriebenen Abhandlung „Aristarchus sive de contemptu Linguae Teutonicae" vergeblich versucht hatte, der „Verachtung der deutschen Sprache" entgegenzutreten und eine Regelung des deutschen Versbaues anzubahnen, das sollte er sieben Jahre später mit seinem „Buch von der deutschen Poeterey" durchsetzen.

Aus dem Bestreben der Renaissance, die neuere Dichtung den antiken Mustern möglichst anzupassen, mußte sich notwendig die Schaffung von Lehrbüchern ergeben, um so mehr, als die 1548 zum ersten Male erläuterte Poetik des Aristoteles und Horazens stets verehrte Epistel an die Pisonen (Ars poetica) zur Nacheiferung und weiteren Ausführung ihrer Lehren anreizten. Schon 1520 hatte der Cremoneser Hieronymus Vida das erste der berühmten Lehrbücher der Dichtkunst erscheinen lassen, dem 1561 das gesetzgebende Hauptwerk, Julius

Cäsar Scaligers sieben Bücher der Poetik, gefolgt war. Wie überall, so galten auch in Deutschland die ersten theoretischen Bemühungen nur der lateinischen Poesie. Die Teilnahme, die man in Luthers engerem Kreise dem deutschen Kirchenliede und der als unentbehrliches Übersetzungsmittel beobachteten deutschen Sprache zuwandte, mußte indessen auch die Aufstellung grammatischer und metrischer Regeln für die Volkssprache nach sich ziehen. Der Führer jener großen Schar biblischer Komödiendichter, Paul Rebhun (vgl. Bd. I, S. 315), schrieb seine „Susanna" 1544 in metris trochaicis et iambicis. Die Zeit war jedoch für derartige Versuche, eine Regelmäßigkeit der Längen und Kürzen im deutschen Verse herzustellen, noch so wenig geeignet, daß man im Nachdruck die regelmäßigen Verse wieder in solche mit freierem Wechsel von Hebung und Senkung umwandelte.

Wenn dann der Züricher Konrad Geßner in seinem sonst verdienstlichen Werke über die Verschiedenheit alter und neuerer Sprachen (Mithridates, 1555) ohne Rücksicht auf die sprachliche Sonderart den deutschen Vers nach antiken Quantitätsgesetzen modeln wollte, so mußten seine Hexameter, die „sechshupfig Reimen- und Wörterdänzelung und Silbenstelzelung", den Spott Fischarts hervorrufen, dessen eigene Verse und angebliche Hexameter freilich die Notwendigkeit einer Reform der Metrik deutlich zeigten. Alle die verschiedenen theoretischen und praktischen Versuche, dem deutschen Versbau aufzuhelfen, beweisen nur, daß ein wirkliches Bedürfnis vorlag, ohne daß sie ihm zu genügen vermochten.

Opitzens Glück und Verdienst bleibt es, daß er im günstigen Augenblick und mit dem ihm eigenen praktischen Sinn für das Notwendige und Erreichbare an seine Aufgabe herangetreten ist. Ein erfolgreicher Reformator hat immer Vorgänger, deren unbelohnt gebliebene Arbeit ihm zugute kommt. Ernst Schwabes von der Heyde „Sinnreiches poetisches Büchlein" (Frankfurt a. O. 1616), dem Opitz die Anleitung, „sich in die teutsche Poesie einzurichten", verdanken soll, ist jedenfalls, nur von ganz wenigen Zeitgenossen beachtet, verschollen. „Martini Opitii Buch von der deutschen Poeterey" (Breßlaw 1624) ist dagegen trotz der massenhaft ihm folgenden Anweisungen, zur deutschen Poesie zu gelangen, bis zum Erscheinen von Gottscheds kritischer Dichtkunst (1730) die maßgebende und einflußreichste Poetik geblieben. Diese geschichtliche Stellung des Opitzschen Buches wird auch nicht beeinträchtigt durch den Nachweis, daß Opitz fast für jeden Satz bei Horaz, Vida, Scaliger, dem Franzosen Joachim du Bellay, dem Holländer Daniel Heinsius u. a. m. Anleihen gemacht hat. Neben dem hochgefeierten Niederländer gehörte zu den von Opitz besonders geschätzten und auch in der Lyrik nachgeahmten Vorbildern Pierre Ronsard (1524—85), das Haupt der Plejade, d. h. jener sieben katholischen Hofdichter, welche die französische Literatur unter Ausbildung der Landessprache nach antiken Mustern zu fördern bestrebt waren. Wie ein Jahrhundert später bei Gottsched die Franzosen, so traten tatsächlich auch bei Opitz unvermerkt die Franzosen und Holländer als nachzuahmende Vorbilder an die Stelle der Griechen und Römer.

Indem Opitz den Gebrauch der deutschen Sprache gegenüber der bevorzugten lateinischen forderte, stellte er sich auf den gleichen Standpunkt, wie ihn du Bellay in seiner „Deffence et illustration de la langue francoyse" und Ronsard in dem „Abrégé de l'art poetique" einnahmen. Nicht minder als dem Latein und der Einmischung von Fremdwörtern trat Opitz aber auch den Mundarten entgegen und wirkte erfolgreich für die Herrschaft einer allgemeinen hochdeutschen Schriftsprache, obwohl er in seinen eigenen Gedichten und besonders in den Reimen stark von der schlesischen Aussprache abhängig geblieben ist. Vor Einführung antiker Quantitätsgesetze bewahrten ihn sein nüchtern praktischer Sinn und seine eigene dichterische Tätigkeit. Gegenüber dem auf rein mechanischer Silbenzählung beruhenden älteren Verse mit

vier Hebungen, zwischen denen die ursprünglich ebenfalls geregelten Senkungen seit langem willkürlich schwankten (Knüttelvers), forderte er regelmäßigen Wechsel hoher (betonter) und niedriger (unbetonter) Silben, die den Längen und Kürzen der Lateiner entsprechen sollten. Je nachdem der Vers mit betonter oder niedriger Silbe beginnt, entsteht Trochäus (´◡´◡) oder Jambus (◡´◡´). Nur diese beiden Metren ließ Opitz gelten, wohl aus Besorgnis, daß der Daktylus (´◡◡´◡◡), den erst seines Freundes, des Wittenberger Professors August Buchner, „Anleitung zur deutschen Poeterey" (1665) einführte, als eine Durchbrechung des regelmäßigen Wechsels hoch und schwach betonter Silben mißverstanden werden und den Grundsatz selbst gefährden könnte. Damit war aber auch der Hexameter von der neuen Kunstpoesie ausgeschlossen.

Den Franzosen entlehnte Opitz den von nun an über ein Jahrhundert lang herrschenden Vers, den sechsfüßigen, durch die Zäsur in zwei gleiche Hälften gespaltenen gereimten Alexandriner (◡–◡–◡–||◡–◡–◡–) und das rasch zu allgemeiner Beliebtheit gedeihende Sonett (Klinggedicht). Er erteilte Ratschläge, wie der Dichtersprache Eleganz und Dignität, durch die Wahl der schmückenden Beiwörter sonderliche Anmutigkeit verliehen werden könne. Er erläuterte, freilich in höchst äußerlicher Weise, die Art der verschiedenen Gedichte, wie heroische, Satyra, Epigramma, Hirtenlieder, Echo, Lobgesänge, Sylven (Wälder), Lyrica (Oden), Tragedie und Comedie. Die erstere, an Majestät dem heroischen Gedichte gemäß, dulde nicht die Einführung geringer Standespersonen und schlechter Sachen, während die letztere nur „in schlechtem Wesen und Personen bestehet". Die ganze Poeterei „bestehe im Nachäffen der Natur", doch solle der Poet seiner moralischen Endabsicht gemäß „die Dinge nicht so sehr beschreiben, wie sie seien, als wie sie etwan sein köndten oder solten". Er betont die Notwendigkeit der angeborenen dichterischen Begabung, aber er erklärt es zugleich für verlorene Arbeit, im Fall sich jemand ohne Kenntnis der griechischen und lateinischen Bücher an unsere deutsche Poeterei machen wollte. Die Dichtung wird also streng als eine gelehrte Kunst von Gelehrten und für Gelehrte in Anspruch genommen und damit der Reform, so heilsam sie auch auf den Versbau und teilweise auf die Sprache wirkte, doch der Stempel geistiger Unfruchtbarkeit von vornherein aufgedrückt.

Zunächst freilich wurde das „Buch von der deutschen Poeterei" als eine für die deutsche Dichtung grundlegende Tat gefeiert. Der weitverbreitete und vielvermögende Freundeskreis, den sich Opitz durch Reisen und einen eifrig, meist lateinisch geführten Briefwechsel gesichert hatte, unterstützte das Ansehen des neuen, so leicht faßbaren Lehrbuches. Und tatsächlich hatte der einzelne Opitz auch geleistet, was selbst der Vereinigung mehrerer nicht gelungen war.

Literarische Gesellschaften waren in Italien und Deutschland schon im 15. Jahrhundert gegründet worden. Allein erst im 16. Jahrhundert fand sich auf Sannazaros Betreiben in Neapel die erste Gesellschaft zusammen, die nicht der gelehrten, sondern der eigenen Volkssprache ihre Sorge zuwandte. Im Jahre 1587 war dann die angesehenste und einflußreichste dieser italienischen Sprachgesellschaften, die Academia della crusca (Kleie), in Florenz gegründet worden. In dem Bestreben, die Volkssprache rein zu halten und möglichst zur Würde der lateinischen Muttersprache zu erheben, ließ sich die Crusca jedoch zu manchen Übergriffen verleiten, und ihre engherzige Feindseligkeit gegen Torquato Tasso gereichte später der italienischen Literatur keineswegs zur Förderung. Im Anfang des 17. Jahrhunderts aber stand die Crusca in Blüte und Ansehen.

Bei der durch einen Todesfall veranlaßten Zusammenkunft thüringischer Fürsten auf dem weimarischen Schlosse Hornstein erzählte der erst vor kurzem aus Italien zurückgekehrte weimarische Hofmarschall Kaspar von Teutleben von der florentinischen Akademie. Am 24. August 1617 beschlossen die auf Hornstein Versammelten, eine solche Gesellschaft auch zur Bewahrung und Ausübung der hochdeutschen Muttersprache zu gründen, wie Viktor Scheffel es in einem seiner „Thüringer Geschichtsbilder" launig und doch mit historisch echter Färbung geschildert hat. Fürst Ludwig von Anhalt, mit dem Gesellschaftsnamen „der Nährende", hat dann als langjähriges Oberhaupt der Fruchtbringenden Gesellschaft oder des Palmenordens, wie sie nach ihrem Wappen

genannt wurde, eifrig die Absichten der Gesellschaft zu fördern gesucht, die vor allem auf Regelung von Rechtschreibung und Sprachlehre, Ausmerzung der Fremdwörter, Herstellung deutscher Dichtungen in gewählter hochdeutscher Sprache gerichtet waren.



Eine Sitzung der „Fruchtbringenden Gesellschaft". Nach dem in Könneckes „Bilderatlas" wiedergegebenen Kupferstich von Peter Isselburg (1568—1635?). Der jetzige Standort des Originals, einer früher im Cöthener Archiv befindlichen Zeichnung, ist unbekannt.

Den friedlichen Bestrebungen der Gesellschaft waren die der Gründung auf dem Fuße folgenden Kriegsjahre freilich wenig günstig. Die Spielerei mit Namen, Wappen und Wahlspruch der Mitglieder herrschte nach italienischem Vorbild im Palmenorden wie in den übrigen deutschen Sprachgesellschaften, die sich alle mehr oder minder seinem Muster anschlossen.

Die Aufnahme, die für Edelleute, auch wenn sie Ausländer waren, ohne Rücksicht auf ihr Verhältnis zur deutschen Sprache erfolgte, ließ bei verdienten deutschen, aber bürgerlichen Dichtern, ja selbst bei Opitz, oft zu lange auf sich warten, obwohl Fürst Ludwig von einer Einschränkung auf Adlige nichts wissen wollte und „von wegen der freien Künste die Gelehrten auch für edel, so wohl, als die Erfahrenen in Waffen" erklärte. Heilsam und erfreulich war schon an sich das Vorhandensein dieser vornehmen Gesellschaft, in der sich doch Mitglieder aller Kreise, von den Kurfürsten bis zum einfachen Schriftsteller, geeinigt fanden, in der zum ersten Male ohne Rücksicht auf das sonst so streng scheidende Religionsbekenntnis alle zur gemeinsamen Pflege der Muttersprache mitwirken sollten. Dem Trennenden gegenüber bildete hier die deutsche Literatur zum ersten Male ein national einigendes Band. Wie kühl das einseitig literarische Urteil über die Leistungen der Fruchtbringenden Gesellschaft auch lauten muß, so war Ernst Moritz Arndt doch im Rechte, wenn er das Andenken ihrer Gründer und Führer segnete. „Es waren nicht bloß gelehrte, nicht dunkle und kleine Männer, die bloß aus Eitelkeit für die Erhaltung der deutschen Sprache schrieben und redeten, es waren deutsche Fürsten und Herren, die in ihrem letzten Willen ihren Kindern Sorge und Achtung für die deutsche Sprache empfahlen."

Auch Brandenburgs großer Kurfürst war Mitglied der Fruchtbringenden Gesellschaft. Und die kräftige, kernige Sprache, die er in manchen seiner Manifeste zu führen wußte, wie die von ihm ausgesprochene Mahnung: „Gedenke, daß du ein Deutscher bist!", die im Ausgange des 19. Jahrhunderts den Wahrspruch des „Alldeutschen Verbandes" abgeben sollte, berechtigten ihn, in einer deutschen Sprachgesellschaft als „der Untadeliche kräftiger Tugend" seinen Platz einzunehmen. Gegen die Fremdwörter, den „Sprachmeister, so täglich was Neues aufbringt", hat sich übrigens auch der Führer der Liga, Kurfürst Maximilian von Bayern, der dem Palmenorden nicht angehörte, kräftig ausgesprochen. Anderseits regte sich innerhalb des anhaltischen Fürstenhauses selbst der Widerspruch gegen eine Bevorzugung der plumpen deutschen Sprache und fand seinen Ausdruck in der Gründung der freilich kurzlebigen noble académie des Loyales oder ordre de la palme d'or.

Dem naturgemäßen Verlangen, die Pflege der deutschen Sprache und Dichtkunst durch poetische Werke der Gesellschaftsmitglieder zu betätigen, ließ sich beim besten Willen nicht so leicht entsprechen. Die Abfassung der gereimten Beschreibung seiner Reisen konnte Fürst Ludwig nur langsam fertigbringen. Es galt also, sich zunächst mit Übersetzungen zu behelfen. Und da in Köthen ebenso wie in den Opitzischen Kreisen Form und Ausdruck als das Wesentliche der Poesie betrachtet wurden, so glaubte man wirklich, durch geschmackvolle Übersetzungen die deutsche Poesie den fremden Vorbildern ebenbürtig machen zu können. Wie im Mittelalter die höfische Epik sich zum größeren Teile auf Bearbeitung französischer Vorlagen beschränkte, so betätigten die Mitglieder der vornehm-höfischen Sprachgesellschaft auch jetzt wieder ihre dichterischen Neigungen und Fähigkeiten vor allem in Übersetzungen.

Fürst Ludwig selbst machte sich daran, Petrarcas „Siegesprachten" (Trionfi) in deutsche Reime zu „transferieren" (1643). Der anhaltinische Prinzenerzieher Tobias Hüebner, „der Nutzbare", wandte sich dem angesehensten der protestantischen Dichter Frankreichs zu und übertrug 1622 in „gemessenen Reimen", die sich jedoch der später von Opitz geforderten Regelmäßigkeit nur annäherten, des Seigneur Salluste du Bartas streng religiöses Epos von der Weltschöpfung („La Semaine"). An eine noch größere Aufgabe wagte sich der in Staats- und Kriegsgeschäften erprobte „Vielgekörnte", Diederich von dem Werder, als er in regelrechten Opitzischen Alexandrinern des hochberühmten welschen Poeten Tassos „Erlösetes Jerusalem" und Ariostos „Rasenden Roland" verdeutschte (1626 und 1636). Der sprachgewandte,

feinfühlige Übersetzer unternahm es aber auch, Poesie und Rhetorik in den Dienst einer unmittelbar praktischen Aufgabe zu stellen. An einer Reihe von Höfen ließ er seinen Sohn Paris eine Friedensrede vortragen, in der rhetorischer Prunk sich doch mit wahrem Empfinden für die Not der deutschen Lande einte.

Neben den dichterischen Arbeiten gingen die von Fürst Ludwig geleiteten theoretischen Bemühungen um Regelung der Sprachlehre und Rechtschreibung. Von Köthen aus wurde darüber ein reger Briefwechsel geführt mit Grammatikern wie dem wackeren Hallenser Schulrektor Christian Gueinzius, dem „Ordnenden", und Justus Georg Schottelius, dem „Suchenden", in Braunschweig. Schottels „Ausführliche Arbeit von der teutschen Haubt Sprache" (1663) nimmt als das hervorragendste lexikalisch-grammatische Werk des ganzen 17. Jahrhunderts einen Ehrenplatz in der Geschichte der deutschen Sprachwissenschaft ein. Schottelius bildet das Bindeglied zwischen den grammatischen Bemühungen der Fruchtbringenden Gesellschaft und Leibniz' Vorschlägen zur Verbesserung der deutschen Sprache, die noch im Verlaufe des 18. Jahrhunderts anregend wirkten. Fürst Ludwigs Wunsch, eine vom Palmenorden gebilligte und veröffentlichte Sprachlehre und Rechtschreibung zur Norm für alle deutschen Schriftsteller zu machen und dadurch der Fruchtbringenden Gesellschaft eine ähnlich einflußreich bestimmende Stellung zu verschaffen, wie sie etwas später Richelieus Akademie für die französische Literatur wirklich eroberte, ist freilich nicht in Erfüllung gegangen. Ist doch selbst im geeinigten Deutschen Reiche in unseren Tagen, in denen der hochverdiente „Deutsche Sprachverein" den Kampf der alten Sprachgesellschaften gegen das Fremdwörterunwesen mit gutem Grunde und besserem Erfolge wieder aufgenommen hat, dem Verlangen nach einheitlicher Regelung der deutschen Rechtschreibung nur nach jahrzehntelangen Bemühungen notdürftig und unter Preisgebung mancher berechtigten Wünsche Erfüllung zuteil geworden.

Das Beispiel der Fruchtbringenden Gesellschaft weckte in der Folge in den verschiedensten Landesteilen Nachahmung. Bald war es, wie z. B. in Nürnberg, die Lust an geistreich spielender gesellschaftlicher Unterhaltung, die zu solchen Gründungen führte, bald suchten ehrgeizige Literaten, wie Philipp von Zesen und Rist, sich als Stifter eigener literarischer Gesellschaften, der „Deutschgesinnten Genossenschaft" in Hamburg und des „Elbischen Schwanenordens", Einfluß und Stellung zu verschaffen. Indem aber auch die Häupter eigener Gesellschaften sich auf den Titeln ihrer Schriften der Mitgliedschaft des Palmenordens, wenn sie diese erlangen konnten, besonders rühmten, tritt die höhere Bedeutung der Fruchtbringenden Gesellschaft gleichsam als Muttergesellschaft aller übrigen doch deutlich hervor.

Zesen ist lange Zeit wegen seiner seltsamen Verdeutschung mancher längst eingebürgerten unentbehrlichen Fremdwörter verspottet worden. Aber mehrere seiner Verdeutschungen sind auch dauernd in den allgemeinen Sprachgebrauch übergegangen. Seine Neigung zum Phantastischen wurde doch durch eine wirklich starke Begabung getragen. Wenn er im „Rosenmând" (1651) seine Sprachlehre als den „eröfneten Wunderschacht zum unerschätzlichen Steine der Weisen" bezeichnete, so war dies kaum geschmackloser, als wenn der gefeierte Harsdörfer sein Lehrbuch „zur Aneignung der teutschen Dicht- und Reimkunst in sechs Stunden" (1646—53) den „Poetischen Trichter" nannte. Der „Nürnberger Trichter" ist sprichwörtlich geworden, ohne daß man seines Ursprungs in Harsdörfers Poetik noch gedenkt.

Gerade in dem „Löblichen Hirten- und Blumenorden an der Pegnitz", der nach dem Palmenorden angesehensten und einzig von allen diesen älteren Sprachgesellschaften heute

noch blühenden Vereinigung, traten die sprachlichen Bestrebungen zugunsten poetischer Spielereien zurück. Hundert Jahre nach der Gründung konnte der Orden durch sein Mitglied Amarantes, den Nürnberger Prediger und Professor Herdegen, die Geschichte seines Anfangs und Fortgangs beschreiben lassen (1744), und noch 1894 durfte der gekrönte Pegnesische Blumenorden die Jubelfeier seines 250jährigen Bestehens durch Herausgabe der Lebensbilder seines ersten Gründers, Georg Philipp von Harsdörfer (1607—58), wie seines Erneuerers und hervorragendsten Poeten, Sigmund von Birken (Betulius, 1626—81), festlich begehen.

Ein Zusammenhang der Nürnberger Dichter und Dichterfreunde des 17. Jahrhunderts mit der alten Nürnberger Meistersingerschule (vgl. Bd. I, S. 321), von deren Fortbestand eben 1697 Johann Christoph Wagenseils berühmtes Buch über ihre holdselige Kunst Zeugnis ablegte, findet nicht statt. Eher noch mochte Harsdörfer sich an die humanistische Poetenschule erinnern, die von 1496 bis 1509 in Nürnberg um ihr Dasein zu kämpfen hatte, als daß jene altväterischen Reimereien vorhanden gewesen wären für die modisch gebildeten Gesellschaftsmitglieder, für die der weitgereiste Nürnberger Patrizier Harsdörfer die acht Teile seiner „Frauenzimmer Gesprechspiele“ aus italienischen, französischen und spanischen Skribenten zusammenstellte, für die Clajus (der Theolog Johannes Klaj aus Meißen), der Mitbegründer des Ordens, und Strephon (Harsdörfer) ihre pegnesischen Schäfergedichte anstimmten. Nicht nur in dem angenommenen Schäferkostüm macht sich der Zusammenhang mit einer internationalen literarischen Mode geltend, auch die Gesprächspiele folgten italienischen Vorbildern, wenn sie in der Form des geselligen Spieles dem Frauenzimmer ein polyhistorisches Wissen vermitteln wollten.

Man hat Harsdörfers Hauptwerk nicht unpassend als eine Art Konversationslexikon für Damen bezeichnet. In Italien und Frankreich waren solche Enzyklopädien für Weltleute (Tesoretto, Trésor) schon seit Jahrhunderten vorhanden. Am Münchener Hofe hatte der Jesuitenzögling Ägidius Albertinus um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts sich „tätig und beflissen“ gezeigt, in populärer Form solches Wissen zu verbreiten. Nun sollte die Belehrung aber nicht in der alten schwerfälligen Weise, sondern spielend und galant erfolgen. Dem Frauenzimmer, um das sich die grobianische wie die theologisch angehauchte Literatur des 16. Jahrhunderts wenig gekümmert hatte, soll die neue galante Bildung erschlossen werden, und dem weiblichen Urteil wird dann wie in Frankreich und Italien der Hauptentscheid in poetischen Geschmacksfragen zufallen. Diese kulturgeschichtliche Bedeutung der vielverbreiteten Harsdörferschen Gesprächspiele sichert ihnen trotz ihres literarischen Minderwertes einen Platz in der Literaturgeschichte. Und so rühmte selbst der gegen alle poetischen Theorien und Spielereien gleichgültige Schuppius von dem sinnreichen und arbeitsamen Herrn Harsdörfer, daß er mit der guten Anleitung seiner Spiele mehr ausgerichtet habe als ein ganz Regiment Pedanten und Schulfüchs mit ihrem Arbeiten, Schlagen und Plagen.

Im übrigen ist weder von den poetischen Lehrbüchern (Birkens „Teutsche Rede-bind- und Dicht-Kunst“, 1679) und historischen Lobschriften noch von den Poesien der Nürnberger viel zu rühmen. Am wenigsten von den dramatischen Versuchen, mit denen Klaj das alte Passionsspiel nach Art eines Trauerspieles zu gestalten, Birken unter deutlich wahrnehmbarem Einflusse des spanischen Dramas mit Sing- und Festspielen zum „Teutschen Kriegs Ab- und Friedens Einzug“ und anderen Versuchen die deutsche Schaubühne zu bereichern bemüht waren. Wenn auch der enge Anschluß an italienisch-spanische Vorbilder eine gewisse Formgewandtheit herbeiführen mußte, so hatte diese äußerliche Schulung doch wieder formale Spielereien schlimmster Art in ihrem Gefolge. Es galt als Kunst, die Gedichte so abzufassen, daß die Verszeilen bestimmte Figuren, etwa eine Pyramide, ein Herz oder einen Apfel, bildeten. Der Opitzischen Trockenheit gegenüber mag man ja selbst in derartigen

Spielereien noch das Bedürfnis nach einer Betätigung der Phantasie, das bei Harsdörfer, Birken und Klaj vorhanden ist, erblicken. Auch hat das Streben nach lebhafterer Ausschmückung die Nürnberger, wie rühmend anzuerkennen bleibt, nie zu den sittlich anstößigen Gemälden der späteren Schlesier verleitet. Aber irgendeine wirkliche Bereicherung der Poesie ist aus diesem ganzen, anspruchsvoll auftretenden Kreise nicht hervorgegangen, wenn auch in den lutherischen Gesangbüchern Bayerns und Württembergs einige geistliche Lieder Birkens sich bis in die Gegenwart behauptet haben.

Gar einfach und bescheiden erscheint im Vergleich zu den mit allen italienischen Gesellschaftsemblemen ausgestatteten Pegnitzschäfern der literarische Freundeskreis zu Königsberg in Preußen. Obwohl er nach außen nicht als Gesellschaft auftrat, entzogen doch auch seine Mitglieder bei ihren Zusammenkünften in des Komponisten Heinrich Albert Garten sich nicht der Mode, sich mit Schäfernamen zu schmücken. Aber in diesem Königsberger Dichterkreise treffen wir den Sänger des „Ännchen von Tharau", Simon Dach. Unbedingt schlossen sich die Königsberger Dichter Opitz, „der Deutschen Wunder", an. Als der Schlesier 1638 Königsberg mit seiner hocherfreulichen Gegenwart beehrte, pries Dach den Führer, dem einzig es Deutschland danke, daß der fremden Sprachen Gunst ins Wanken gerate und man lieber deutsch zu sein begehre. Was aber die Königsberger selbst singen oder geigen, „unser Name, Lust und Ruh' stehet Euch, Herr Opitz, zu!" Trotz dieser Unterordnung unter Opitz' formale Schulung weist die Dichtung der Königsberger Züge auf, die sich von der Eigenart der Schlesier deutlich abheben.

Nur kurze Zeit hat Dach (geb. 1605 zu Memel) zum Studium der Theologie in Wittenberg seine ostpreußische Heimat verlassen, dann suchte er eine Anstellung in Königsberg. 1639 wurde er Professor der Poesie an der Königsberger Hochschule, ohne daß er indessen bis zu seinem Tode (15. April 1659) völlig der Nahrungssorgen enthoben worden wäre. Dach war ein geborener Dichter, aber der größere Teil seiner Lieder ist nicht dem inneren Bedürfnis entsprungen, sondern bezahlte Gelegenheitspoesie zu Hochzeiten und Begräbnissen. Er rühmt sich, daß ihm von weither, von Elbe, Oder, Spree und Rhein, Bestellungen zugingen. Daß er unbeschadet dieses äußeren Zwanges zu Lust und Leid Töne fand, die ergreifend wirken, zeugt für seine außergewöhnliche lyrische Begabung.

Man hat aus seinem mundartlich abgefaßten „Anke von Tharau" einen vom Dichter erlebten Liebesroman herausgesponnen. Aber gerade diese Strophen, die Herder mit vollem Rechte unter die Volkslieder reihte, sind von Dach für eine Hochzeit ihm ganz fremder Menschen auf Bestellung geschaffen worden. Und doch entquoll dem innersten persönlichen Gefühl des Dichters das Lob der hingebenden ehelichen Liebe und Treue, die „dörch Krig, dörch Liden, dörch allerlei Noth" nur größer und mächtiger wird, die durch Eis, Eisen und feindliches Heer dringen und aus beiden Gatten „een Lif on Seele, dat Lewen tom hämmlischen Rik mack". Freilich spielt die Freundschaft in seinem eigenen leidenschaftslosen Leben eine ungleich größere Rolle als die Liebe. In dem Arienbuche seines Freundes Albert finden wir das innige Lob der Freundschaft: „Der Mensch hat nichts so eigen, So wohl steht ihm nichts an, Als daß er Treu' erzeigen Und Freundschaft halten kann".

Der einfach-wahre Ton dieses Liedes kehrt in den meisten Dachschen Gedichten wieder. Nicht umsonst war die Geige von den Kindertagen an sein Lieblingsinstrument und gebraucht er dichten und geigen als fast gleichbedeutende Wörter. Seine Lieder sind der Mehrzahl nach durchaus musikalisch, sangbar, schon im Wortlaut für die Tonsetzung, die ihnen Albert dann zuteil werden ließ, vorbestimmt. Dies musikalische Element seiner Lyrik, dem sich noch als für Dach bezeichnend wahre Frömmigkeit und bei ihm wie bei dem dritten Genossen der „musikalischen Kürbishütte", Robert Roberthin, Todesahnungen beigesellen, gibt den besseren seiner Gedichte ein volkstümliches Gepräge. Bilder und Gleichnisse sind in dieser natürlich-schlichten Sprache nicht häufig, um so stärker ist dann aber der Eindruck ihrer seltenen Verwendung.

Meine Tage sind hinweg,
Weg sind meine Stunden,
Meiner Not und Schmerzen Zweck
Hat sich schon gefunden.

Wie ein Schaum auf wilder Flut,
Die die Wind' erheben,
Wie der Rauch von einer Glut,
So vergeht mein Leben.

Beschränkung auf die täglichen Erscheinungen des Lebens ist für diese Poesie selbstverständlich. Auch in Dachs Gedichten an den ihm wohlgesinnten Großen Kurfürsten, „unserer Lande Haupt und Licht", die als „Chur-Brandenburgische Rose, Adler, Löw und Scepter" eigens gesammelt wurden, ist überall nur die persönliche, nirgends eine weitere politische Beziehung bemerkbar. Dabei war er aber von seinem dichterischen Berufe doch lebhaft durchdrungen; zum Reimemachen habe ihn Gott in dieser Welt bestellt, und er erst habe den deutschen Helikon nach Preußen versetzt. Die Erinnerung an den volkstümlichen Dichter, von dem manches fromme Sterbelied in die kirchlichen Gesangbücher überging, hat sich in Königsberg dann bis auf Hamanns und Herders Tage herab lebendig erhalten.

Zu Dachs stillem Leben und engbegrenztem melancholischen Sinn so recht im Gegensatze bewegte sich in jugendlicher Rastlosigkeit und frischem Wagemute, wie er zu weiten Fahrten drängt, der an Begabung und Bildung dem weltscheuen Königsberger Dichter überlegene, liebes- und sangesfrohe Sachse Paul Fleming.



Paul Fleming. Nach dem Stich von A. M. v. Schurmann (1607—78), wiedergegeben in W. v. Seidlitz, „Historisches Porträtwerk".

In seinem Geburtsorte Hartenstein (5. Oktober 1609) ist am Ende des 19. Jahrhunderts dem Sohne des sächsischen Erzgebirges ein Denkmal errichtet worden, wie es ihm als dem besten deutschen Lyriker des ganzen 17. Jahrhunderts wohl gebührt. Als „Mars, der Unhold aller Kunst", dem Universitätsstudium des jungen Mediziners in Leipzig ein vorzeitiges Ende bereitete, da tat sich ihm eine wunderreiche Ferne auf. Während in Deutschland der Glaubenskrieg, von der Fremden Politik klug geschürt, Bauern und Bürger in gleiches Elend stürzte, spann abseits in dem entlegenen Holstein Herzog Friedrich III. von Gottorp Pläne, wie ihm seine moskowitische Verwandtschaft dazu dienen könnte, auf dem Wege über Rußland dem deutschen Handel den Zugang nach Persien zu eröffnen, und sein Gesandter verstieg sich zu Phantasien, die künftige Freundschaft mit Persien vielleicht zu einem Rückenangriffe auf die damals für Österreich noch so gefährliche Türkenmacht ausnutzen zu können. Schon bei der vorbereitenden Gesandtschaft nach Moskau, die im November 1633 von Hamburg abreiste, fand Fleming eine Stelle als Hofjunker, und nach angenehmem halbjährigen Zwischenaufenthalt in Reval ging er 1635 mit der eigentlichen, zahlreichen Gesandtschaft zum zweiten Male in „die große Stadt Moskau" und dann weiter bis nach Ispahan.

Als Fleming nach einer Reihe wechselvoller Abenteuer im April 1639 wieder nach Reval zurückgekehrt war, konnte über das Mißlingen der weitausschauenden handelspolitischen Pläne kein Zweifel mehr sein. Der deutschen Literaturgeschichte aber sollte in Adam Olearius' „Beschreibung der newen Orientalischen Reise" (1647) eine wertvolle Frucht des praktisch wirkungslosen Unternehmens reifen. Olearius' Werk, dem Varnhagen von Ense

in seiner schönen Charakteristik Flemings die Schilderung der kühnen Reise nacherzählt, bildet gleichsam die Erläuterung zu den zahlreichen Gedichten, in denen Fleming Schiffbrüche und Kämpfe, die sirenenhaften Verlockungen der „weichen Cirkassinnen" und die Sehnsucht nach dem langentbehrten Vaterlande, fremder Völkerschaften Länder, Städte und Sitten wie die einzelnen Mitglieder der Gesandtschaft besang. Keinen Einfluß auf Fleming hat dagegen die orientalische Dichtkunst geübt, aus der Olearius in seinem „Persianischen Rosenthal" (1654) eine, wie Goethe in den Noten zu seinem „Westöstlichen Diwan" rühmte, „tüchtige und erfreuliche Übersetzung" den deutschen Lesern zur Probe gab.

Ohne Opitz' Einwirkung, die er noch in Leipzig erfuhr, würde Fleming sich wohl völlig der lateinischen Poesie in die Arme geworfen haben. Bilden doch auch jetzt noch lateinische Gedichte mehr als ein Drittel seiner Werke. So aber wandte er sich „den schönen Piërinnen, die nun durch Opitzen auch hochdeutsch reden können", zu. In mehreren Sonetten, für deren Form Fleming entschiedene Vorliebe zeigt, wie gelegentlich in anderen Gedichten erkennt der Sachse den Schlesier als den Herzog deutscher Saiten an. Nur in dem Sonett, das er auf seinem Totenbette zu Hamburg, Ende März 1640, als eigene Grabschrift dichtete, sprach sich zuletzt ein stolzeres Selbstgefühl aus: „Mein Schall flog überweit, kein Landsmann sang mir gleich". Und seinen Zeitgenossen gegenüber d u r f t e er sich dessen rühmen. Nicht nur die ungewöhnlich bunten äußeren Erlebnisse gaben seinen Versen einen reicheren Inhalt: in ihnen sprach sich eine kräftige Persönlichkeit aus mit dem Mute froher Lebens- und Liebeslust, der doch zugleich ernstes Fühlen und selbständiges Denken vertraut waren. Auch in seinen Gedichten sind wie bei allen gleichzeitigen deutschen Renaissancepoeten fremde Einwirkungen, besonders von seiten der römischen Dichter, bemerkbar. Es ist jedoch nicht wie bei Opitz und den meisten Schlesiern eine gelehrt zusammengelesene, sondern fast überall eine erlebte Dichtung. So hat schon der früheste deutsche Literaturgeschichtschreiber, Daniel Morhof, über ihn geurteilt: „Es stecket ein unvergleichlicher Geist in Fleming, der mehr auf sich selbst als auf fremder Nachahmung beruhet".

Warmherzig bricht überall der Schmerz um die „Mutter Deutschland" hervor, verbunden mit der Anklage gegen die „Namensdeutsche nur, die Männer ohne Mann", die Söhne, denen des großen Vaters Helm viel zu weit geworden. Mit dem bekannten Ausspruche seines Kurfürsten gegen Tilly vor der Schlacht bei Breitenfeld, man denke nun endlich daran, das gute sächsische Konfekt zu versuchen, beginnt Fleming sein strafendes Sonett über „die Enderung und Furchtsamkeit itziger Deutschen" und preist in frischen Alexandrinern zum Lobe eines Reiters und eines Fußsoldaten einen entschlossenen Heldenmut über alle Schätze. An Gelegenheiten, in gefährlichen Lagen und schmerzlichen Enttäuschungen Mut und Gleichmut zu bewahren, fehlte es ihm selber nicht. Der ganze Mann tritt uns in der an sich selbst gerichteten Mahnung eines Sonetts entgegen:

Sei dennoch unverzagt, gib dennoch unverloren,
Weich' keinem Glücke nicht, steh' höher als der Neid,
Vergnüge dich an dir und acht' es für kein Leid,
Hat sich gleich wider dich Glück, Ort und Zeit verschworen.

Was dich betrübt und labt, halt' alles für erkoren,
Nimm dein Verhängnis an, laß alles unbereut,
Tu', was getan muß sein, und eh' man dir's gebeut.
Was du noch hoffen kannst, das wird noch stets geboren.

Was klagt, was lobt man doch? Sein Unglück und sein Glücke
Ist ihm ein jeder selbst. Schau alle Sachen an.
Dies alles ist in dir, laß deinen eitlen Wahn,

Und eh' du förder gehst, so geh' in dich zurücke.
Wer sein selbst Meister ist und sich beherrschen kann,
Dem ist die weite Welt und alles untertan.

Der gleiche feste Sinn spricht sich, mit echter Frömmigkeit verbunden, in Flemings religiösen Gedichten („Gottvertrauen") und Liedern („In allen meinen Taten Lass' ich den Höchsten raten") aus, wie er ihm über manches Mißgeschick in seiner Liebe hinweghilft. Und auch als Gelegenheitsdichter weiß Fleming den herkömmlichen Glückwünschen und Beileidsbezeigungen ein persönliches Gepräge zu verleihen. Wie ein mittelhochdeutscher Minnesinger beginnt er seine „Frühlings-Hochzeitgedichte" mit der Freude darüber, daß der Winter, „der Feind der bunten Auen und aller Blumen Tod", vorbei sei, sofort aber setzt er als echter Renaissancepoet den antiken Götterhimmel in Bewegung, um dann durch eine Folge von Bildern und Vergleichen aus der Natur, denen sich wieder mythologisch-geschichtliche Beispiele anreihen, die Macht der Liebe darzustellen. Aber auch die bedenklichen Gleichnisse der späteren Schlesier, der Arme Helfenbein und der Hals von Alabaster, der Finger Carneol und der Wangen Beryll, bleiben uns nicht erspart. Auch dieser gesündeste Poet muß bereits dem an solchen Geschmacklosigkeiten sich erfreuenden Zeitgeschmacke und der Gelegenheitsdichtung ein Opfer bringen.

Was der Charakter des Menschen für die Betätigung des dichterischen Talents bedeutet, wird einem wieder recht deutlich, wenn man Paul Fleming den begabteren unter seinen Dichtungsgenossen entgegenstellt. Johann Rist (1607—67), der schon (S. 18) genannte Gründer des Elbeschwanordens, dessen Vater aus Nördlingen in Ottensen eingewandert war, tat sich nicht nur durch die große Zahl seiner lyrischen und dramatischen Erzeugnisse hervor, sondern erscheint auch als der gewandteste und einer der bedeutendsten unter den streng korrekten Opitzianern. Aber der kleinliche und eitle, überall sich hervordrängende Mann brachte es trotz einer außergewöhnlichen Begabung zu keiner nachhaltigen Wirkung. In seinen zahlreichen geistlichen Liedern glückten ihm freilich manch packender Vers, wie das berühmte „O Ewigkeit, du Donnerwort", und manche Psalmumschreibungen, wie „Brich, o Morgensonne, lieblich doch herfür", aber meist herrschen Rhetorik und prosaische Nüchternheit vor.

Lobende Erwähnung verdient es, daß der in der Literatur recht streitsüchtige Pastor sich aller konfessionellen Polemik enthielt. Er hatte freilich sowohl als Student in Rostock wie auf seinem holsteinischen Pfarrsitze zu Wedel wiederholt am eigenen Leibe erfahren, wie wenig der konfessionelle Vorwand den Kriegsgreueln gegenüber zu bedeuten habe. Im Gegensatz zu den meisten seiner Amtsbrüder war er ein Freund der Schaubühne, deren Kenntnis das benachbarte Hamburg ihm vermittelte. Ob er mit seinen eigenen dreißig Dramen, von denen nur weniges erhalten ist, Bühnenerfolge gehabt hat, wissen wir nicht. Bei ihrer Abfassung ging er seine eigenen, von Opitz abweichenden Wege.

Er wählte nicht nur die Prosa, sondern für seine komischen Zwischenspiele auch die plattdeutsche Sprache, da es zu seltsam klingen würde, wenn ein niedersächsischer Bauer, den er im „Friedejauchzenden Teutschland" (1653) in lebhaften naturtreuen Auftritten dem begehrlichen Kriegsmann gegenüberstellt, mit der hochdeutschen Sprache bei uns käme aufgezogen. Rists Neigung, dem Volkstümlichen entgegenzukommen, zeigt sich auch in seiner Bearbeitung des „Depositionsspiels" der Buchdruckerzunft (1655). Der schon in älteren Fastnachtspielen verwertete Brauch, daß die Mündigsprechung des Lehrlings wie des akademischen Fuchses durch besondere Zeremonien und formelhafte Reden erfolgte, wovon sich heute noch im „Fuchsenbrennen" ein letzter schwacher Rest erhalten hat, dauerte das ganze 17. Jahrhundert hindurch. Wir sehen aber in Rists Deposition, d. h. der Ablegung der alten, meist durch Hörner symbolisierten schlechten Art, ebenso wie in einem Posener und einem Regensburger Handwerkerspiel das Bestreben, die veralteten Knüttelverse dem neuen poetischen Geschmack etwas anzupassen. Unter Rists verlorenen Tragödien war auch ein „Wallenstein", dessen Schatten ja noch im Jahrzehnte seines Todes Dramatisierungen in Deutschland und den Niederlanden, Spanien und England über sich ergehen lassen mußte.

Wenn Rists übrige, verloren gegangene Stücke seinem Schauspiel „Das Friede wünschende Teutschland" (1647) glichen, das er der Fruchtbringenden Gesellschaft widmete, so sind sie mehr den allegorischen Moralitäten einzureihen, wie sie das ältere englische Drama liebte und auch der Nürnberger Birken deren einige schrieb, als daß sie dem mit bestimmten Einzelcharakteren arbeitenden Drama zuzuzählen wären.

Die auserlesenen deutschen Helden König Ehrenvest (Ariovist), Claudius Civilis, die Herzoge Hermann und Witekind werden von Merkurius auf die Erde herabgeführt, um sich durch Augenschein zu überzeugen, zu welch allerherrlichstem und prächtigstem Reich sich die Beschaffenheit des uralten Teutschland entwickelt habe. Es ist also eine ähnliche Erfindung wie in Frischlins „Julius redivivus" (vgl. Bd. I, S. 318), nur mit entgegengesetzter Tendenz, denn 1647 ist nicht mehr wie hundert Jahre früher das stolze Aufblühen, sondern nur das jammervolle Elend der Königin Teutschland darzustellen. Von Don Antonio, Monsieur Gaston, Signoro Bartholomeo, Herrn Karel (Spanier, Franzose, Italiener, Schwede) wird sie in ihrem wollüstigen Frieden erst getäuscht, dann gefesselt und mißhandelt. Der Wundarzt Ratio status, wir würden heute sagen die trügerisch schönsprechende Politik, wird ihre Wunden nicht heilen, aber Liebe und Gerechtigkeit bitten für sie bei Gott, auf daß er dem zitternden Teutschland endlich den Frieden und die Hoffnung wieder zusenden möge.

Das Drama des holsteinischen Pastors berührt sich im Inhalte wie in der vaterländischen Gesinnung bereits mit der Satire von Moscherosch. Aber die Zeitverhältnisse waren eben derartig, daß ihre Behandlung in der Dichtung immer von selbst zur Satire führen mußte, die gegen das Ende des Dreißigjährigen Krieges wieder ähnlich bevorzugt wie im Reformationszeitalter vor der übrigen Dichtung hervortritt.

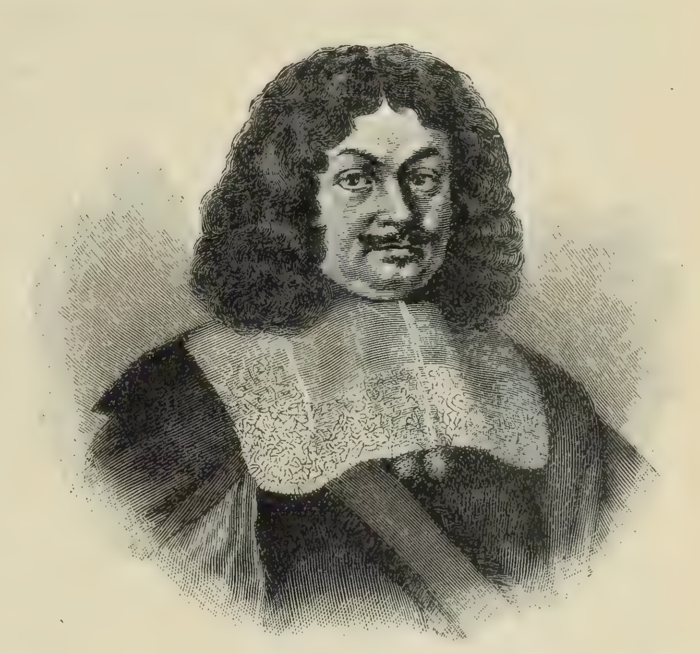
Aus der großen Schar der Lyriker, die nun nach den von Opitz aufgestellten Mustern mit mehr oder weniger Geschick die galante und Gelegenheitsdichtung pflegen, können die einzelnen nicht viel Bedeutung noch besondere Teilnahme beanspruchen. Gegen die Gelegenheitsdichtung hatte sich zwar Opitz selbst aufs entschiedenste ausgesprochen, aber infolge der technischen Fertigkeit, die sich durch sein Lehrbuch und die ihm zahlreich folgenden Poetiken leichter erwerben ließ, machte sich gerade der Unfug, den er bekämpft hatte, in noch stärkerem Grade breit.

„Es wird", klagt Opitz, „kein Buch, keine Hochzeit, kein Begräbnis ohn uns gemacht; und gleichsam als niemand könnte alleine sterben, gehen unsere Gedichte zugleich mit ihnen unter. Man will uns auf allen Schüsseln und Kannen haben, wir stehen an Wänden und Steinen, und wann einer ein Haus, ich weiß nicht wie, an sich gebracht hat, so sollen wir es mit unsern Versen wieder redlich machen. Dieser begehrt ein Lied auf eines andern Weib, jenem hat von des Nachbarn Magd geträumt, einen andern hat die vermeinte Buhlschaft einmal freundlich angelacht, oder, wie dieser Leute Gebrauch ist, viel mehr ausgelacht; ja des närrischen ansuchens ist kein Ende. Mussen wir also entweder durch Abschlagen ihre Feindschaft erwarten, oder durch Willfahren den Würden der Poesie einen merklichen Abbruch tun."

Daß die Mehrzahl der Poeten sich für das letztere entschied, war gerade in dieser Zeit, die das gegenseitige Bekomplimentieren als eine der wichtigsten Aufgaben betrieb, nicht zu verwundern. Und so wurde das Gelegenheitsgedicht bis zu einem Grad verächtlich, daß Goethe noch 1812 klagte, die Nation habe jeden Begriff dieser ersten und echtesten aller Dichtarten verloren. Am schlimmsten kamen dabei die Hochzeitsgedichte weg. Nicht die gesunde Natürlichkeit des antiken Epithalamiums, sondern schamlose Lüsternheit ergötzte die Gesellschaft, der diese galanten Reime vorgetragen wurden. Die Huldigung für das zarte Frauenzimmer, die nun nach französischem Vorbilde in der modischen deutschen Lyrik vorherrscht, weckt nur flüchtig die Erinnerung an manche Züge des Minnesangs, jedoch ohne dessen eigenartigen Reiz wieder zu wecken und ohne in kulturgeschichtlicher Hinsicht auch nur entfernt eine ähnliche Bedeutung fordern zu können.

Dagegen wird in der modischen galanten Liebeslyrik das Fehlen innerer Leidenschaft durch gleichnisreiche Aufzählung der äußeren Vorzüge der gefeierten Schönheit ersetzt. Schon das mit Vorliebe gewählte Schäferkostüm zeigt das Gekünstelte und Gesuchte dieser Poesie, die nach geistreichen Wendungen und Vergleichen hascht. Ein Zusammenhang zwischen Leben und Dichtung, auch wenn er vorhanden sein sollte, darf in dieser konventionellen Dichtung nicht bemerkbar werden. Und ganz zu diesem Charakter stimmt es, daß sie mit dem Volksliede und der Sangbarkeit gebrochen hat. Wenn noch Opitz ab und zu in Anlehnung an das Volkslied gesungen hatte, so ist ein solch frischer Ton später nicht leicht mehr anzutreffen. Ja selbst das Gesellschaftslied, das, für den Gesang bestimmt, doch etwas Liedmäßigeres beibehalten muß, sieht sein Vorbild viel mehr in der modischen Dichtung als in dem nur vereinzelt noch berücksichtigten Volksliede. Besser als das Liebeslied glückt den meisten dieser formal gut geschulten Dichter das religiöse Lied.

Auf dem Gebiete der religiösen Dichtung ertönt denn auch die „Österliche Triumph Posaune" des wahrscheinlich bereits 1639 jung verstorbenen Bunzlauers Andreas Scultetus, dessen Wert Lessing in erster Entdeckerfreude doch stark überschätzte. Dem schlesischen Schülerkreise von Opitz ist, wie hoch seine dichterische Begabung auch jene des Schulhauptes überragt, selbst Andreas Gryphius zuzuzählen. Indem er die dem Lehrmeister nicht erreichbare, annähernd regelrechte Tragödie schuf, ist erst durch ihn die von Opitz angebahnte gelehrte Renaissancekunst auf jedem Felde der deutschen Dichtkunst verwirklicht worden.



Andreas Gryphius. Nach dem Stich von Ph. Kilian (1628—93), wiedergegeben in W. v. Seidlitz, „Historisches Porträtwerk".

Der würdig-ernste Vertreter des deutschen Lesedramas unserer literarischen Renaissance ist im Todesjahre Shakespeares (1616) am 11. Oktober zu Großglogau in dies „Wohnhaus grimmer Schmerzen, den Schauplatz herber Angst" eingetreten. Schon als vierjähriges Kind verlor er seinen aus Thüringen stammenden Vater, und Todesfälle seiner Nächsten, Krankheiten, Feuersbrünste, Sorgen haben seine Jugend, die er teilweise in Danzig verbrachte, verdüstert. Aber schon der Fünfzehnjährige ließ in Glogau die beiden Teile seines lateinischen Epos über den Bethlehemitischen Kindermord und das Ende des Wüterichs Herodes erscheinen. Für seine weitere Ausbildung wurde sein mehrjähriger Aufenthalt in Leiden, an der damals berühmtesten Universität, wichtig.

Der Freiheitskampf gegen die spanische Weltmacht hat die vereinigten Staaten der Niederlande für das ganze 17. Jahrhundert nicht bloß zu einem entscheidenden Faktor der europäischen Politik erhoben, sondern auch der geistige und künstlerische Aufschwung des kleinen Volkes beschämte die geringen Leistungen des großen deutschen Mutterlandes. Wie sich die Niederländer eine durchaus eigenartige, bürgerlich-nationale Malerei geschaffen

hatten, so gestalteten sie sich auch ein ihrer Sonderart entsprechendes Nationaltheater. Wohl nahmen auch sie die englischen Komödianten (vgl. Bd. 1, S. 329—332) bewundernd auf, aber sie ließen durch deren überlegene Kunst nicht, wie es in Deutschland geschah, ihre eigenen Versuche unterdrücken, sondern nützten die fremden Anregungen in ihrer Weise selbständig aus. Eben in den Tagen, da Gryphius erst lernend und bald selbst lehrend in Leiden weilte, hatte Jost van den Vondel (1587 zu Köln geboren) die Blütezeit der niederländischen Schaubühne herbeigeführt. Überall steht Gryphius in seinen dramatischen Werken unter Vondels Einfluß, ja die Mehrzahl seiner Dramen sind freie Überarbeitungen erfolgreicher Bühnenwerke des großen niederländischen Schauspieldichters. Wir müssen uns dabei eben erinnern, daß die Anforderungen an Ursprünglichkeit in dem ungleich strengeren neueren Sinne dem 17. Jahrhundert durchaus fremd waren.

Dem langen und entscheidenden Aufenthalte in Holland folgte für Gryphius eine Reise durch Frankreich und Italien. Dem Eindruck, den die „Stadt, der nichts gleich gewesen", Rom, der „Begriff der Welt", auf ihn machte, hat er wie so viele deutsche Dichter nach ihm in Sonetten bewundernde Worte verliehen. Sieben Jahre vor ihm hatte ein anderer protestantischer Dichter Rom besucht, John Milton. Selbst der puritanische Sänger des „Verlorenen Paradieses" hatte im sinnenfreudigen Süden Sonette an eine italienische Schöne gerichtet. Gryphius dagegen pries auch hier, getreu seiner schwermütigen Weltbetrachtung, vor allem die unterirdischen Grüfte, in denen Christus' Kirche, von Blut und Tränen naß, ihr Licht entzündet habe.

In Venedig überreichte er in feierlichem Empfang der Republik sein Epos „Olivetum". Trotz Opitz hatte Gryphius seine „Messiade", die Schilderung von den Leiden des Herrn am Ölberg, wieder ebenso wie vorher sein Jugendepos in lateinischen Hexametern geschrieben. Erst auf dem Rückwege von Italien begann er in Straßburg sich der deutschen Dramendichtung zuzuwenden. Die schwerbedrückte Heimat bot ihm in seiner Vaterstadt die angesehene Stelle eines Syndikus des Fürstentums Glogau, und mitten in gemeinnütziger Tätigkeit ist er dort am 16. Juli 1664, im hundertsten Jahre nach Shakespeares Geburt, gestorben.

Nicht nur die zufälligen äußeren Daten des Geburts- und Todesjahres von Gryphius veranlassen, Shakespeares Namen zu nennen. Wäre den deutschen Zuständen und damit auch unserem Drama nach Hans Sachs' verheißungsvollen Versuchen eine so ungestörte Entwickelung beschieden gewesen, wie sie dem spanischen und englischen Drama nach weniger versprechenden Anfängen gegönnt war, so wäre der kraftvolle, tiefsinnige Gryphius wohl der Mann gewesen, das deutsche Drama zur Höhe zu leiten. Was nach der Trennung von Volks- und Gelehrtendichtung, Bühnen- und Lesedrama in dem Elende des Dreißigjährigen Krieges noch von dieser künstlichen Kunstdichtung im Drama geschaffen werden konnte, das dient nur dazu, die allgemeine Begabung des einzelnen Dichters ins rechte Licht zu stellen. Mit Bedauern mögen wir daran die Erwägung knüpfen, welcher Leistungen Gryphius unter günstigeren Verhältnissen, wenn Zeit und Ort es gewollt hätten, als Dramatiker fähig gewesen wäre.

Von einer selbständigen dramatischen Dichtung kann in dem ganzen Opitzischen Zeitabschnitte nicht die Rede sein. Alle die dramatischen Übungen der schlesischen Dichter, wie Daniel Czepkos von Reigersfeld, Johann Christian Hallmanns „Trauer-, Freuden- und Schäferspiele", August Adolf von Haugwitz' Trauer- und Lustspiele, unter denen sich eine

„Maria Stuart“ (1648) erhalten hat, während sein von Velten gespielter „Wallenstein“ verschollen ist, zählen in der Geschichte des deutschen Dramas nicht mit. Gryphius dagegen gibt nicht bloß durch die Macht seiner Persönlichkeit allen seinen Dichtungen höhere Bedeutung. In dem wichtigen Augenblicke, als im 18. Jahrhundert zuerst Shakespeares Schatten in der deutschen Literatur auftauchte und der Streit für und wider ihn begann, da glaubte Johann Elias Schlegel durch eine „Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs“ die Vorurteile gegen den britischen Dramatiker am besten entkräften zu können.

Eine tiefreligiöse Natur, wie Gryphius war, ist er auch zuerst, während seines holländischen Aufenthaltes, mit religiösen Gedichten, den „Son- undt Feyrtags-Sonneten“ (1639), hervorgetreten, denen später „Thränen über das Leiden des Herrn“, Kirchenlieder und schwermütige „Kirchhoffs-Gedanken“ folgten. In der ersten Sammlung wie in den drei übrigen Büchern seiner Sonette, die aus des Dichters Freundeskreis und Lebensgang berichten, zeigt er sich als Meister der später so oft mißhandelten und abgenützten Sonettform, die damals noch mit dem vollen Reiz der Neuheit wirkte. Die geschlossene Ausdrucksform, in der die Wucht und Gedrungenheit seiner Verse mehr als in den Oden und vermischten Gedichten voll zur Geltung kommt, sagte seiner Eigenart am meisten zu. Eine streng dogmatische Glaubensfestigkeit erscheint durch die Innigkeit eines tiefen Gemütslebens gemildert und belebt durch eine in düsteren Farben malende Einbildungskraft. Das äußerliche Gelegenheitsgedicht tritt bei Gryphius, der in seinen Versen stets sein ganzes gehaltenes Wesen zum Ausdruck bringt, naturgemäß mehr zurück. Zu dulden und zu leiden hatte ihn das Leben gelehrt, und die Eitelkeit und Vergänglichkeit menschlicher Sachen vorzustellen, sollte den Inhalt seiner Trauerspiele bilden, mit denen er „menschliche Gemüter von allerhand unartigen und schädlichen Neigungen zu säubern“ bestrebt war. Nicht tatkräftige Leidenschaft, sondern charakterfestes Ausharren in Unterdrückung und Trübsal zeigen alle seine Helden.

Im ersten seiner Trauerspiele, dem aus der byzantinischen Hof- und Greuelgeschichte geschöpften „Leo Armenius“, gelangt der von dem Tyrannen unschuldig zum Tode verurteilte Held durch den Sieg der Verschwörung und das Eingreifen der Gespenster selber noch auf den Thron. „Katharina von Georgien“ ist dem liebe- und blutgierigen Perserschach gegenüber eine Märtyrerin des christlichen Glaubens, wie der „Sterbende Papinianus“ sich dem Frevel des Kaisers Caracalla widersetzt und als Blutzeuge des Rechtes unter Qualen endet, wie „Carolus Stuardus“ seinen verräterischen Untertanen als die frevelhaft „Ermordete Majestät“ zum Opfer fällt. Der streng monarchisch gesinnte deutsche Dichter hatte gleich nach der Kunde von Karls I. Hinrichtung sein Trauerspiel geschrieben; nach der Rückkehr der Stuarts (Restauration) arbeitete er es um und ließ dem König in der Nacht vor seiner Hinrichtung nicht bloß den „Geisterreihen derer in England ermordeten Fürsten“, sondern auch die künftig an den Königsmördern genommene Vergeltung erscheinen. Da er die Einheit der Zeit stets streng festhält, während der Schauplatz innerhalb Palast und Stadt wechseln durfte, konnte ja nur die letzte Entscheidung über Hinrichtung oder Rettung den Inhalt des Trauerspiels bilden. Von allen Dramen Gryphius' hat der „Carolus Stuardus“ durch die Kühnheit, ein gleichzeitiges politisches Ereignis nicht bloß allegorisch zu behandeln, bei seinem Erscheinen die meiste Teilnahme erregt; das literarisch anziehendste seiner Trauerspiele ist dagegen „Cardenio und Celinde“.

Gryphius selbst fühlte Bedenken, daß er hier, Opitz' Vorschriften entgegen, „vor ein Trauerspiel fast zu niedrige Personen zu Helden gewählt“ habe. Aber Cialdinis italienische Bearbeitung von Montalvans spanischer Novelle „Die Macht der Enttäuschung“ (Venedig 1628) hatte es ihm angetan, wie der Stoff später noch Arnim, Immermann und Peter Cornelius zur Dramatisierung anreizte. Wir verdanken dieser Vorliebe von Gryphius einen ersten frühen Versuch im bürgerlichen Trauerspiel. Die Geschicklichkeit, mit der die elisabethanischen Bühnendichter Englands bei Dramatisierung von Novellen die verzögernden Bestandteile der Erzählung in Handlung umzusetzen wußten, geht dem schlesischen Buchdramatiker

freilich ab. Er begnügt sich in der Exposition und am Schlusse mit schwerfälliger Erzählung. Aber gut weiß er Cardenios leidenschaftlicher Liebe zu der durch Betrug einem anderen zugefallenen Geliebten Worte zu leihen. Bei der Anwendung von Zaubermitteln und Gespenstern ist er in seinem Element. Und wenn die scheinbar verführte und gewonnene Geliebte sich dem werbenden Cardenio plötzlich in ein Totengerippe, der Lustgarten in eine abscheuliche Einöde verwandelt, so entspricht die düstere Moral über den Sündenlohn und der Hinweis auf die rasche Vergänglichkeit dieses Lebens mit dem drohenden Ausblick auf „die ewig' Ewigkeit" dem innersten Empfinden des ernsten und frommen Dichters.

Allein dieser von trüben Gedanken erfüllte Tragiker weiß das Leben auch mit Spott und Lachen zu betrachten und in übermütig heiteren Scherzspielen zwar etwas schwerfällig, doch mit gutem Wirklichkeitssinne widerzuspiegeln.

Nicht nur übersetzt er ein italienisches Lustspiel zur Geißelung des untreuen Hausgesindes („Seug-Amme") und Thomas Corneilles satirische Komödie gegen die Bewunderer der Hirtendichtung („Der schwärmende Schäffer"), sondern er gestaltet auch nach fremden Vorbildern vier Stücke so weit um, daß sie ihm als eigene Werke angerechnet werden können. Die Verspottung schauspiellustiger Handwerker, wie sie in der Rüpelkomödie von Pyramus und Thisbe einen Teil von Shakespeares „Sommernachtstraum" bildet, war durch englische Wandertruppen als tolle Posse, losgelöst von dem Liebes- und Elfendrama, nach Deutschland gebracht und von dem Altdorfer Professor Daniel Schwenter bearbeitet worden. Gryphius versah, ohne damit besondere satirische Zwecke zu verfolgen, die „Absurda comica von Peter Squentz" mit neuen Personen und ließ das besser ausgerüstete Schimpfspiel 1657 drucken.

Wenn wir dabei nicht in der Lage sind, Schwenters und Gryphius' Anteil zu scheiden, so weckt bei dem ungleich bedeutenderen Scherzspiel „Horribilicribrifax" nur die Bezeichnung „Teutsch" auf dem Titel der ersten Ausgabe den Zweifel, ob nicht auch in diesem Falle, wie sonst fast ausnahmslos bei Gryphius, eine fremde Vorlage zugrunde liegt. Das seit der jüngeren attischen Komödie beliebte Lustspielthema von dem militärischen Großsprecher (miles gloriosus, il capitano spavento) hat Gryphius aufs glücklichste behandelt, indem er gleich zwei solcher Maulhelden, die Hauptleute Don Daradiridatumtarides und Don Horribilicribrifax, auftreten läßt. Die Szene, in der die beiden händelsüchtigen Prahlhänse unter Aufzählung ihrer Heldentaten bei Lützen und Nördlingen sich gegeneinander in Kampfpositur stellen und als „Ertzbärenhäuter", die sie sind, doch nicht den Mut zum ersten Streiche finden, ist der Höhepunkt des Lustspiels. An Vorbildern für solche Gesellen war nach der langen Kriegszeit in der Wirklichkeit kein Mangel. Wie die zwei Kriegsmänner durch Einmengung spanischer, italienischer und französischer Brocken ihren Rodomontaden ein Ansehen zu geben suchen, so zeigt der verliebte Schulmeister Sempronius durch den Gebrauch einer lateinisch-griechisch-deutschen Mischsprache seine profunde Gelehrsamkeit. Die Verspottung des Pedanten ist freilich durch zu starke Anwendung der Mittel selbst etwas pedantisch geworden.

Übertreibung und Weitschweifigkeit stören die dramatische Wirkung in den beiden erwähnten Lustspielen wie in dem Doppeldrama „Das verliebte Gespenst" und „Die geliebte Dornrose". Gleich anderen Freudenspielen („Majuma", „Piastus") waren auch dieses Gesangs- und dieses Scherzspiel 1660 zur besonderen Festfeier einer fürstlichen Hochzeit in Glogau gedichtet und aufgeführt worden. Das „Verliebte Gespenst" ist eine freie Bearbeitung von Philipp Quinaults „Le Fantôme amoureux", die „Dornrose" von Vondels „Leeuwendalers". Gesangs- und Scherzspiel wechseln aktweise miteinander ab, und am Schlusse vereinigen sich die Personen beider Stücke zum festlichen glückwünschenden Reihen, wie in Gryphius' ernsten Stücken am Schlusse jedes Aktes der Reihen seine Strophen singt. Der zum Renaissancedrama gehörige rein lyrische Reihen sollte so den Chor der antiken Tragödie ersetzen. Im Singspiel, das den von Gryphius in seinen übrigen Dramen mit bitterem Ernst behandelten Gespensterglauben einmal heiter durch das Geistspielen eines recht lebendigen, von Mutter und Tochter begehrten Liebhabers verspottet, sind wechselnde lyrische Verse mit dem Alexandriner gemischt. Sonst fällt in Gryphius' Scherzspielen ebenso der Prosa wie in seinen Trauerspielen dem Reimpaare des Alexandriners die Alleinherrschaft zu. Die „Dornrose" hat dem schon früher vom Herzog Heinrich Julius von Braunschweig-Lüneburg (vgl. Bd. I, S. 331) und in Gryphius' eigener Zeit von Rist (vgl. S. 23) gegebenen Beispiele gemäß die Mundart ins Drama aufgenommen. Tochter und Neffe zweier verfeindeter Bauern, Jockel Dreyeck und Bartel Klotzmann — wir begegnen auch hier „Romeo und Julie auf dem Dorfe", jedoch mit versöhnlich heiterem Ausgange — lieben sich trotz des Verbotes von Vater und Onkel.

Und als Greger Kornblume seine Dornrose vor der Vergewaltigung des rohen Kriegsknechtes Matz Aschewedel, der uns die Marodeure der langen Kriegszeit vor Augen bringt, errettet, kann er trotz des betrügerischen Einspruchs der Hexe und Kupplerin Salome schließlich die Geliebte heiraten. Das Schlußverhör vor dem hohen Arendator (Vertreter des Gutsherrn) des Dorfes Villdünckel mahnt an Kleists „Zerbrochnen Krug", wie beide Lustspiele in ihrer lebenstreuen Kleinmalerei an die naturfrische Kunst holländischer Maler erinnern.

Gerade auf dem Gebiete, das Gryphius' beste Leistungen gezeitigt hatte, im Lustspiele, fand er keine Nachfolger, während das von ihm für die Tragödie gegebene Vorbild nachgeahmt und gerade in seinen Fehlern noch vergröbert wurde. Der Breslauer Syndikus Daniel Casper von Lohenstein (1635—83), dem wir unter den Romandichtern wiederbegegnen werden, entnahm die Stoffe für seine Trauerspiele der türkischen und römischen Geschichte, die ihm Gelegenheit zur Darstellung von Grausamkeit und Wollust gaben. Zwar mit „Kleopatra" und „Sophonisbe" wählte er Heldinnen, deren Schicksal vom Beginn der italienischen Renaissance bis auf Geibel und Prinz Georg von Preußen immer von neuem Dichter zu tragischer Behandlung anlockte. Aber die widerlichen Verführungskünste, die „Agrippina" an dem eigenen Sohne versucht, die abscheulichen, bluttriefenden Marterszenen der „Epicharis", die türkischen Greuel in „Ibrahim Sultan" und „Ibrahim Bassa" zeigen, daß die Vertreter der sogenannten zweiten schlesischen Schule im Drama nicht mehr Gefühl für das Schickliche besaßen als in der Lyrik.

Die herkömmliche Scheidung in eine erste und zweite schlesische Schule ist freilich eine ziemlich willkürliche. Es finden sich schon bei Fleming ähnlich geschmacklose Gleichnisse in der Schilderung weiblicher Reize, wie sie sonst als Kennzeichen der späteren Schlesier angeführt werden. Christian Hofman von Hofmanswaldau (1617—79), der neben Lohenstein als Haupt der sogenannten zweiten schlesischen Schule galt, hat in Danzig den persönlichen Unterricht von Opitz in der Poesie empfangen und ebensowenig wie irgendein anderer Schlesier die Autorität des Meisters jemals offen schmälern wollen, obwohl sie mit vollem Bewußtsein von seinen nüchternen französisch-holländischen Vorbildern sich ab- und den Italienern zuwandten. Der Weg, den Opitz gegangen, „durch Lesung der Griechen und Römer klug zu werden, ihre Gedanken mit Anmut anzubringen und endlich eigene aus unserem Gehirn auszubrüten", wird noch gegen Ende des Jahrhunderts von den Führern der Schlesier als der richtige empfohlen. Wenn Hofmanswaldau und sein Kreis lebhaftere Farben, häufigere und gesuchtere Gleichnisse anwandten, so glaubten sie dadurch die schon von Opitz geforderte Zierlichkeit und Eleganz der Poesie zu erhöhen, auf welche sie mehr Wert legten als auf die von Opitz gleichfalls geforderte „Dignität". Die Nüchternheit und Farblosigkeit der Opitzischen Verse, die dann schon im 18. Jahrhundert dem Hofmanswaldauisch-Lohensteinschen Schwulste gegenüber wieder als Vorzug erschien, ersetzten die späteren Schlesier durch Prunk und absichtliche Geziertheit der Sprache, durch affektierte, nicht einmal wahre Sinnenhitze und lüsternes Spiel einer ungesunden Einbildungskraft. Daß indessen selbst auf moderne Leser diese schlesische Lyrik einen anziehenden Reiz auszuüben vermag, beweisen die im Eingang des 20. Jahrhunderts von Arno Holz unternommenen Versuche, in seinen „Liedern auf einer alten Laute" und „Aus Urgroßmutters Garten", in des Schäfers Dafnis Freß-, Sauff- und Venusliedern lyrische Vorbilder aus dem 17. Jahrhundert mit allen ihren bezeichnenden Eigenschaften, freilich auch unter Beimengung eines ihnen mangelnden humoristischen Zuges, mit möglichst täuschender Kunst nachzuahmen.

Die bereits angedeuteten Übel, die von Anfang an im Gefolge der neuen Dichtung auftraten, erreichten durch die Einwirkung Marinos ihren Höhepunkt. In dem marinesken Stil Hofmanswaldaus und seiner Nachahmer mündete in Deutschland eine internationale Modekrankheit aus, die bei uns mit besonders pedantischer Gründlichkeit und Geschmacklosigkeit gepflegt wurde. Mit der höfischen Renaissancebildung hing es zusammen, daß ihre Träger sich durch besonders fein gesetztes Sprechen von den Ungebildeten, dem Volke und den volkstümlichen Schriftstellern unterscheiden wollten. Die Dinge wurden nicht bei ihrem gewöhnlichen Namen genannt, sondern in möglichst geistreich gesuchter neuer Weise bezeichnet; die Rede bewegt sich in überladenen Gleichnissen und gezierten Anspielungen, mythologische Kenntnisse geben ihr Schmuck und gelehrten Anstrich.

In Spanien, wo Luis de Gongora (1561—1627) als Hauptvertreter dieses überfeinen Kunststiles (estilo culto) erscheint, wetteifern die verschiedensten Schriftsteller in Ausbildung solcher gekünstelt geistvollen Redeweise. In der blumenreichen Sprache von Calderons Dramen finden wir den Einfluß des Gongorismus, wie in Shakespeares Jugenddramen die Spuren des Euphuismus. So hieß die Mode in England nach den beiden Hauptwerken John Lylys („Euphues. Die Anatomie des Witzes", 1579). Shakespeare hatte bereits in der „Verlorenen Liebesmühe" diese Manier verspottet, also innerlich überwunden, wie Molière in seiner übermütigen Komödie „Les précieuses ridicules" (1659) die französische Form dieser Unnatur, das Prezieusentum, angriff. Der Marinismus, der in Deutschland ungefähr um ebendiese Zeit zur Herrschaft gelangte, weist neben den gleichen Zügen wie Euphuismus und Prezieusentum doch auch noch andere Merkmale auf. In den Jahren 1623 und 1633 hatte der neapolitanische Kavalier Marino seine beiden Hauptwerke, „Adonis" und „Der Bethlehemitische Kindermord", herausgegeben, deren letzteres der Hamburger Brockes noch 1715 einer Verdeutschung wert hielt. Der „Strage degli innocenti", den hier der Dichter schilderte, war sonst ein bei den späteren italienischen Malern und auch bei Rubens beliebter Vorwurf. Die Mütter in ihren lebhaften Stellungen und mit entblößten Busen und die grausamen Mordknechte bildeten einen wirksamen Gegensatz. Zu welch leidenschaftlicher Verherrlichung der Sinnenlust und farbenprächtig ausgesponnenen Gleichnissen aber Venus' Liebeswerben um den spröden Jäger Adonis Gelegenheit gibt, hatte schon Shakespeare bei „dem ersten Erben seiner Erfindung", in seinem Epos „Venus und Adonis", gezeigt. Der Italiener vollends schwelgte in glänzenden Schilderungen lüsterner Szenen, die er mit staunenswerter Virtuosität, unerschöpflichem Bilderreichtum und dem Wohllaute seiner Sprache ausstattete. Es war nicht mehr die edle Renaissancekunst des vorangehenden Jahrhunderts: Marino erinnert in der gesuchten Unnatur seiner Dichtung mehr an die berüchtigten gewundenen Säulen des Barockstils, die sein geistesverwandter Zeitgenosse, der römische Architekt Bernini, einführte, als an die verschwundene vornehme Größe.

Auf die deutschen Leser aber wirkte Marino wie kein anderer mit verführerischem Reiz. Wie Opitz bei Ronsard, so suchten Hofmanswaldau und Lohenstein bei Marino in die Schule zu gehen. Indem der Herr von Hofmanswaldau, heißt es 1695 in der Vorrede zu der siebenbändigen Sammlung „Herrn von Hoffmannswaldau und andrer Deutschen auserlesener und bißher ungedruckter Gedichte", sich an die Italiener hielt, habe er „die liebliche Schreibart, welche nunmehr in Schlesien herrschet, am ersten eingeführet", den Unterschied zwischen der galanten und pedantischen Dichtkunst gezeigt.

Die einst vielgefeierte Sammlung, von deren ersten Bänden noch bis 1727 wiederholt Auflagen nötig wurden, erscheint als die tiefste Erniedrigung, welche die deutsche Lyrik je über sich ergehen lassen mußte. Man hat ihre Unsittlichkeit wohl mit jener der älteren Fastnachtspiele verglichen, aber diese Verbindung raffinierter Lüsternheit mit gezierter Sitte ist weit widerlicher als früher jene unbändige Roheit eines kraftstrotzenden Geschlechtes. Die formale Schulung kann dem Mangel an geistigem Gehalte nicht aufhelfen. An Begabung hat es weder Hofmanswaldau noch Lohenstein gefehlt. Aber selbst Hofmanswaldaus „Heldenbriefe“ (Heroïden), in denen er geschichtliche und sagenhafte Liebespaare, wie Eginhard und Emma, Abälard und Heloise, Agnes Bernauer und Herzog Albrecht, den Grafen von Gleichen und seine zwei Frauen, vorführt, zeigen bloß die sinnliche Seite der Liebe. Die „galante“ Flagge kann die verdächtige Ware dieser Liebespoesie nicht decken.

Freilich trifft nicht alle späteren Schlesier in gleicher Weise dieser Vorwurf. Und vor allem gelangte im religiösen Lied noch immer die einfache Empfindung zum Ausdruck, die unter besonderen Umständen auch zu geistiger Vertiefung zu führen vermochte. Auf dem Gebiete der religiösen Dichtung kamen denn auch die reichen poetischen Stilmittel der späteren Schlesier, die sonst aus Mangel an geistigem und sittlichem Schwergewicht ohne nachhaltige Wirkung verpufften, zu erfreulicher Geltung. Im Jahre 1657 ließ Daniel Czepko von Reigersfeld seine „Sexcenta Monodisticha Sapientum“ und nach deren Vorbild zwei Jahre später Angelus Silesius zum ersten Male die geistreichen Sinn- und Schlußreime seines berühmten „Cherubinischen Wandersmannes“ erscheinen.

Öfters wurde im ersten Bande dieser Darstellung unserer Literaturentwickelung schon der mittelalterlichen Mystik gedacht, ihrer Einwirkung auf die deutsche Prosa wie ihres Anteils an der Herbeiführung eines neuen, verinnerlichten religiösen Lebens, wie es schließlich in der Reformation zutage trat oder nach der Absicht der Reformatoren doch zutage treten sollte. In dem Wesen dieses Dranges nach einer unmittelbaren, sicher gefühlten Vereinigung des einzelnen mit der Gottheit lag es aber, daß das Verlangen auch in der neuen Kirchenform so wenig wie in der alten völlige Befriedigung finden konnte. Und in der Folge übertraf die lutherische Orthodoxie an Unduldsamkeit, solche eigenen Wege der Gottsuchung zu versperren, noch bei weitem die alte Kirche. Das bekam der Görlitzer Schuster Jakob Böhme (1575—1624), der philosophus teutonicus, bitter genug zu kosten, als er 1612 mit der ersten seiner theosophischen Schriften, der „Aurora, oder Morgenröte im Anfang“, hervorgetreten war. Nicht bloß auf seine Zeitgenossen, mehr noch auf die romantischen Dichter und Philosophen im Anfang des 19. Jahrhunderts hat der ungelehrte, aber an Luthers Bibelübersetzung sprachlich gekräftigte Mystiker mächtigen Eindruck ausgeübt. Durch Männer wie Abraham von Franckenberg (1593—1652) wurden manche der verworrenen Anschauungen Böhmes in faßlicherer Gestalt in Schlesien verbreitet.

Dem Franckenbergischen Kreise gehörte denn auch der Breslauer Johann Scheffler (Angelus Silesius, 1624—77) an. Freilich suchte er für seine Person endgültig auf einem anderen Wege die innere Befriedigung seines Seelendranges zu gewinnen. Er trat zur katholischen Kirche über und bald darauf in den Minoritenorden ein. Der aus innerer Überzeugung vollzogene Schritt des angesehenen Arztes verwickelte ihn in eine wilde Polemik, von der jedoch der Dichter glücklicherweise so unberührt blieb, daß die Lieder des eifrigen Konvertiten auch in protestantische Gesangbücher Eingang fanden. Vor einer genaueren kirchlichen Prüfung würden freilich gar manche seiner gereimten Sprüche selbst des Pantheismus verdächtig erscheinen.

In seinem Gefühl der innigsten, unlösbaren Vereinigung mit der Gottheit scheut er auch vor der schärfsten Bekräftigung dieses „Ineinsseins“ nicht zurück.

Ich weiß, daß ohne mich Gott nicht ein Nu kann leben;
Werd ich zunicht', Er muß vor Not den Geist aufgeben.
Ich bin so groß als Gott, Er ist als ich so klein,
Er kann nicht über mich, ich unter Ihm nicht sein.

In einer unerschöpflichen Fülle von Wendungen, einer staunenswerten Mannigfaltigkeit bald von überraschend treffenden, bald von arg gesuchten Gleichnissen weiß Scheffler immer von neuem der Sehnsucht der Seele nach einer Vereinigung mit Gott und der Gewißheit, daß Gott noch mehr in ihm sei, als wenn das ganze Meer in einem kleinen Schwamm beisammen wäre, Ausdruck zu geben. „Glühendes Liebeband" und „Schäumende Gotteslust" webt und wallt in dieser tiefsinnigen Mystik. Die von den Schlesiern angesammelten toten Schätze an Gewandtheit und Ausdrucksfähigkeit sind in diesem innigen Glaubensfeuer zu echter, lebendiger Dichtung geschmolzen.

In keiner Weise erreicht Scheffler den Eindruck der tiefsinnigen Reimsprüche im „Cherubinischen Wandersmann" mit den geistlichen Hirtenliedern seines zweiten Werkes, der „Heiligen Seelenlust", die mit ihrer Allegorie „allen liebhabenden Seelen zur Ergötzlichkeit und Vermehrung ihrer heiligen Liebe" dienen sollten.

Unter dem Einfluß der Schäferdichtung hatte die altkirchliche Vorstellung von Jesus dem guten Hirten, wie sie in der biblischen Parabel begründet ist und durch die sinnlich leidenschaftlichen Bilder des „Hohenliedes" erotisch gefärbt wurde, in allen Kreisen besondere Beliebtheit gefunden. Wie ein steiermärkisches „Spiel vom guten Hirten" zeigt, wirkte die modische Pastoralpoesie sogar auf alte volkstümliche Überlieferungen des Weihnachtsspieles umgestaltend ein. Die Seele erscheint als Schäferin, die nun etwa leichtsinnig dem treuen Werben des guten Hirten anfangs nicht Gehör schenkt oder gleich der „in ihren Jesum verliebten Psyche" des Angelus Silesius wie ein einsames Turteltäublein in der Wüste nach ihrem Gemahl seufzt und girrt. Die Schäferin Psyche verläßt ihre Freundinnen, Weide und Herde, um ganz dem heißersehnten Seelenbräutigam zu folgen; sie läßt sich, wohl in Erinnerung an ein altes volkstümliches Liebeslied, als ein Reh von dem scharfen Liebespfeil des Jägers, der ihretwegen seinen Himmelsthron verlassen hat, verwunden. Die Gefahr, daß der Ernst des religiösen Gefühls und Liebes sich in süßlichem Spiel und Tändelei auflöst, liegt hierbei nahe, und das pietistische und Herrnhuter Lied des 18. Jahrhunderts ist ihr auch in übler Weise verfallen.

Bereits vor Angelus Silesius hatte ein anderer katholischer Dichter ein Muster geistlicher Hirtenlieder gegeben, Friedrich von Spee von Langenfeld. 1610 war der neunzehnjährige Rheinländer zu Köln in den Jesuitenorden eingetreten und dann 1627 als Professor nach Würzburg berufen worden. Dort fiel ihm die traurige Aufgabe zu, innerhalb dreier Jahre mehr als zweihundert angebliche Hexen und Zauberer zum Scheiterhaufen vorzubereiten. Er gewann hierbei die niederdrückende Überzeugung, auch nicht einen Schuldigen gefunden zu haben. Dadurch fühlte er sich in seinem Gewissen gedrungen, den von Christian Weier schon 1563 eröffneten, leider aber trotz der großen Verbreitung von Weiers „de praestigiis daemonum" bis dahin erfolglosen Kampf gegen den schrecklichen Wahn aufzunehmen. Angesichts der Verfolgungssucht, mit der Protestanten und Katholiken in gleicher Verblendung das Laster der Zauberei auszurotten sich verpflichtet hielten, war Spees Unterfangen für jeden edlen Menschenfreund, der dem Wahn entgegenzutreten wagte, selbst nicht ungefährlich. Spee beschwor in seiner 1631 erscheinenden „Cautio criminalis" die Obrigkeiten Deutschlands, die fürstlichen Räte und Beichtväter, Inquisitoren, Richter und Anwälte unter Hinweis auf die eigene Erfahrung zu vorurteilsloser Prüfung und Abstellung der Opferungen; den Verfasser aber bezeichnete er in wohlbegründeter Vorsicht auf dem Titel nur als einen unbekannten (incerto) römischen Priester.

Erst durch Leibniz wurde es bekannt, wem die ruchlos Gequälten die langsam, aber nachhaltig wirkende erste Hilfe zu verdanken hatten. Spee selber ist schon vier Jahre nach dem Erscheinen seiner Schutzschrift am Spitalfieber zu Trier gestorben (1635). Ein Jahr vor

seinem Tode stellte er seine Liedersammlung zusammen. Die meisten Gedichte soll Spee in ländlicher Zurückgezogenheit, für deren Reize ihn seine Lieder nicht unempfänglich zeigen, in der Nähe des alten Corvey geschrieben haben, als er sich dort von einem mörderischen Anfall erholte, den ihm sein erfolgreiches Wirken für die Durchführung der Gegenreformation in Westfalen zugezogen hatte. Aber erst 1649 ließ seine „Trutz-Nachtigall" ihre süßen und lieblichen Weisen öffentlich erschallen.

In den Liedern, die sich inhaltlich nahe mit den Gesprächen von Glaube, Liebe und Hoffnung in Spees „Güldenem Tugendbuch" berühren, erscheint Jesus als der Schäfer Daphnis, über dessen Leiden und Tod nicht nur die Hirten Damon und Halton, sondern auch der Mond als Sternenhirt beweglichen Klagegesang anstimmen. Ein milder, zarter Sinn preist das innige Gefühl der göttlichen Liebe, mahnt im schlichten Volksliedton zur Buße: „O armes Kind, o Sünder blind, die Festung mußt du raumen." Und bei aller Weichheit tut sich doch der zu jedem Opfer freudig entschlossene Wille kund, am eindringlichsten in dem poetischen Gesang des heiligen Franziskus Xaver bei seiner Einschiffung nach Japan.

Schweiget, schweiget von Gewitter,
ach, von Winden schweiget still!
Nie noch wahrer Held noch Ritter
achtet solcher Kinderspiel.
Lasset Wind und Wetter blasen,
Flamm der Lieb vom blasen wächst,
lasset Meer und Wellen rasen,
Wellen gehn zum Himmel nächst.

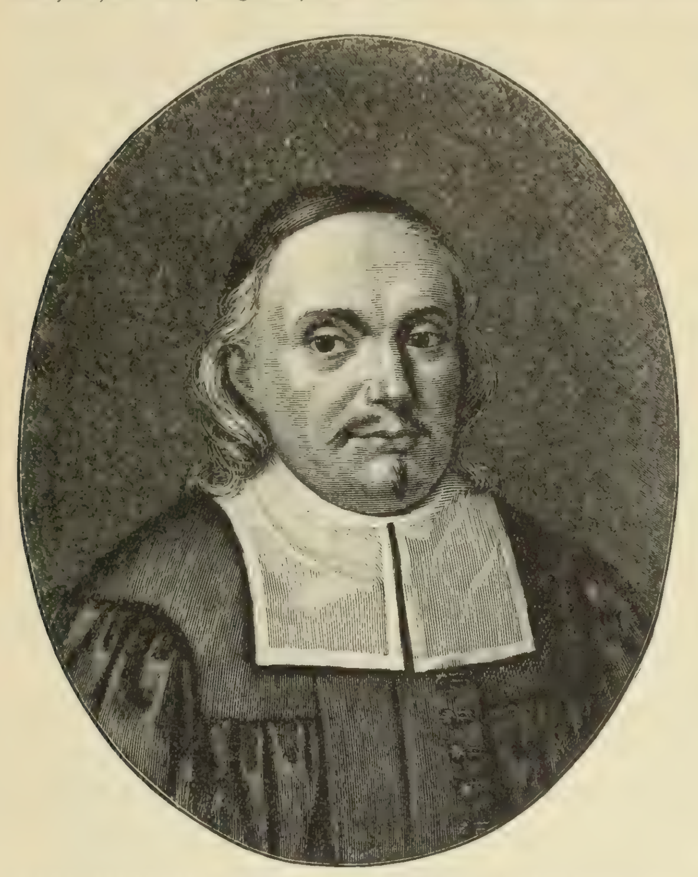
Wer will's über Meer nit wogen,
über tausend Wässer wild,
Dem es mit dem Pfeil und Bogen
nach viel tausend Seelen gilt?
Wer will grausen vor den Winden,
förchten ihre Flügel naß,
Der nur Seelen denkt zu finden,
Seelen, schön ohn alle Maß?

In einigen „Merkpünktlein", die Spee seinen überall wahr und mit echtem Dichtersinn empfundenen Liedern voransetzt, möchte er zu einer recht lieblichen teutschen Poetica die Bahn zeigen. Er nennt Opitz nicht, und die Lehren des Schlesiers mögen ein Jahrzehnt nach ihrer Verkündigung auch noch nicht in die katholischen Teile von Westdeutschland vorgedrungen sein. Aber gleich Opitz verlangt auch der rheinländische Jesuit iambische und trochäische Verse, „da sonst keine andere Art sich im Teutschen recht arten, noch klingen wil". Der Mundart gewährt Spee freieren Spielraum, als Opitz in der Theorie zuläßig schien, aber er stimmt mit ihm überein, wenn seine Meinung vor allem darauf zielt, zu beweisen, daß wir „in Deutsch eben also künstlich und poetisch als andere in anderen Sprachen Gottes Lob singen" könnten. Fast wörtlich klingt dieser Wunsch des religiösen Dichters des 17. Jahrhunderts an des alten Mönches Otfried von Weißenburg Vorrede zu seiner Evangelienharmonie (vgl. Bd. I, S. 40/41) an. So stellt sich in den verschiedenen Jahrhunderten der deutschen Bildungs- und Literaturgeschichte immer wieder die Aufgabe ein, die Ausgleichung zwischen den berechtigten nationalen Forderungen der jeweiligen Gegenwart und den Einwirkungen der antiken Elemente von neuem zu finden.

Es war ein nicht gering anzuschlagender Verlust für die deutsche Literatur, daß Spees Ordensgenosse, der Elsäßer Jakob Balde (1604—88), der zuerst als Professor an der Universität Ingolstadt, dann als Prediger am Münchener Hofe lebte, nur in der lateinischen Sprache die innersten Empfindungen seines Herzens, sein Naturgefühl und seine Betrachtungen über die Ereignisse und deren Lenker rein und groß auszusprechen vermochte, in seinen deutschen Gedichten aber in Vers und Ausdruck ungewandt, fast niedrig erscheint. Die Übersetzung, durch die Herder 1795 in der „Terpsichore" die Oden seines bewunderten Lieblings, des deutschen Horaz, der deutschen Literatur zu eigen machen wollte, konnte Balde so wenig nachträglich einen Platz unter den deutschen Dichtern rückerobern, wie Herders warme Empfehlung seines anderen Lieblings, des tatkräftig seine eigenen Wege wandelnden

württembergischen Lutheraners Johann Valentin Andreä (1586—1654), den die Fruchtbringende Gesellschaft zu ihren Mitgliedern zählte, diesem in der deutschen Literaturgeschichte lebendiges Fortwirken zu sichern vermochte.

So würdig auch Friedrich von Spee und Angelus Silesius die katholische religiöse Dichtung vertreten, die Hauptpflege fand das religiöse Lied doch naturgemäß nach wie vor auf protestantischer Seite. Alle hervorragenderen Dichter, Opitz wie Dach und Fleming, Rist wie Zesen, lieferten in ihren geistlichen Gedichten auch Beiträge zu den kirchlichen Gesangbüchern. Aber selbst weniger hervorragenden Dichtern gelang ein oder das andere Lied, das durch den Ausdruck tiefer Empfindung sich dem reichen überlieferten Schatze des 16. Jahrhunderts würdig anreihte. So soll im Jahre 1648 der Diakonus Martin Rinckart in Eilenburg (1586—1649), der einen ganzen dramatischen Zyklus zur Verherrlichung Luthers plante, das berühmte Lied „Nun danket alle Gott mit Herzen, Mund und Händen“ gedichtet haben, das in so mancher ernsten Lage in dem gemeinsamen Gefühle überwundener Gefahren frommen Dank für gnädige Hilfe des ewig reichen Gottes aussprach. Der Schlesier Johannes Heermann (1585—1647) hat nicht nur das religiöse Lied nach Opitz' Regeln auszustatten gesucht, sondern auch poetisches und frömmstes Empfinden glücklich vereint. Der Hauptvertreter des geistlichen Liedes im Zeitalter des Dreißigjährigen Krieges aber bleibt doch Paul Gerhardt.



Paul Gerhardt. Nach einem unter der Leitung von L. Buchhorn (geb. 1779) entstandenen Stiche, bei W. v. Seidlitz, „Historisches Porträtwerk“.

Wie unveraltet Gerhardt als einer der meistens in der Stille, aber in um so ausgedehn-terem Kreise weiterwirkenden deutschen Dichter fortlebt, hat die Teilnahme bei der 200 Wiederkehr seines Geburtstages geoffenbart. Schon früh aber hat sich die Sage der einfache Lebensumstände des im sächsischen Gräfenhainichen am 12. März 1607 geborenen, als Archidiakonus zu Lübben am 7. Juni 1676 verstorbenen Liederdichters und Predigers bemächtigt Halb gegen seinen Willen war er in die heftigen Berliner Streitigkeiten zwischen Lutheranern und Reformierten hineingeraten. Da er die Unterschrift des vom Großen Kurfürsten geforderten Reverses, demzufolge alle Erwähnung der Lehrgegensätze unter den Evangelischen auf der Kanzel verboten sein sollte, gegen sein Gewissen fand, wurde der streng lutherisch Diakonus von St. Nikolai nach längeren Verhandlungen genötigt, sein Amt aufzugeben Er selbst mochte die Zwangslage, in die sein wittenbergischer Lehrbegriff ihn versetzte, als ein Art Verfolgung ansehen; im Ernste kann man von einer solchen nicht reden. In Not i

Gerhardt mit den Seinen nie geraten, und das berühmteste seiner Lieder, „Befiehl du deine Wege", in dem seine mild zuversichtliche Art des Gottvertrauens und der Lebensauffassung allerdings einen für ihn höchst bezeichnenden Ausdruck gefunden hat, ist keineswegs aus Anlaß einer — niemals erfolgten — Vertreibung aus Berlin gedichtet worden.

Schon ein Berliner Gesangbuch von 1648, das der Kantor Johann Krüger mit Melodien versehen herausgab, brachte die erste Sammlung Gerhardtscher Lieder. Unter Gerhardts Berliner Freunden befanden sich einige, die unter den geistlichen Liederdichtern nicht hintanzustehen brauchten. Aber seit Luther war es keinem geglückt, so oft den zu allen Herzen dringenden Ton anzuschlagen wie Gerhardt. Seine Lieder zeigen freilich, wie schon sehr frühe bemerkt wurde, einen ganz anderen Charakter als die zuversichtlichen Schlachtgesänge der Gemeinde aus der Anfangszeit der Reformation.

Man hat es mit Recht bezeichnend gefunden, daß so viele von Gerhardts Gedichten (116 von 131) mit „Ich" anheben. Seine Lieder sind eben meist aus persönlicher Lebenslage hervorgegangen. Groß ist die Zahl der freudigen Preis- und Dankgebete, wie denn eine heitere Zuversicht („Ich weiß, daß mein Erlöser lebt") ihn beseelt: „Ist Gott für mich, so trete Gleich alles wider mich." Man kann bei Gerhardt nicht von einem eigentlichen Naturgefühl reden, und doch strömt von seiner Betrachtung „Nun ruhen alle Wälder" ein frischer, erquickender Naturhauch aus auf die Sündenarbeit dieser elenden Erde. Erst beim Vergleich mit der ebenso finsteren weltfeindlichen Grundstimmung wie geschmacklos ausgeführten „Fastenpredigt", die in vielen protestantischen Liedern gegen die sündhafte Kreatur poltert, lernen wir das dichterische wie menschliche Verdienst schätzen, wenn Gerhardt sein Herz aussendet, in dieser lieben Sommerzeit an Baum und Lerche, Wiese und Bächlein F r e u d e zu suchen. Das ist ein bei den Theologen jener Tage ganz unerhörter Ton. Paul Gerhardt aber preist munter und fröhlich die güldne Sonne, die das Auge schauen läßt, was Gott hier „sich zu Ehren, uns zu lehren" gebauet hat gleichsam wie ein „irdisches Vergnügen in Gott". Und doch hat derselbe Dichter in „O Haupt voll Blut und Wunden" den erschütterndsten, eben weil den einfachsten, Empfindungsausdruck für die Heilandsklage gefunden, die in den Choralklängen von Johann Sebastian B a ch s herrlicher Matthäuspassion noch heute Tausende ergreift. Der Dichter, der in „christlicher Todesfreude" das „Wann ich einmal soll scheiden, so scheide nicht von mir" als einen sicheren, heiteren Trost im Herzen trägt, braucht nicht Tod und Teufel als Schreckbild vorzuführen, wennschon Satan in den dunklen Schatten der Nacht auch seiner gelegentlich einmal begehrt.

Gerhardts Lieder legen nicht nur erfreuliches Zeugnis ab von der auch ein Jahrhundert nach Luther noch lebensfrischen Kraft des evangelischen Kirchenliedes. Sie wecken auch die Hoffnung, daß, wenn durch ein gütiges Geschick diese frischen Quellen der Empfindung einmal an die abgezirkelten Blumenbeete der volksfremden Renaissancedichtung herangeleitet werden könnten, dann eine neue Kunstdichtung, in der Empfindung wie Kunstforderung zu ihrem Rechte kämen, entstehen möchte. Zunächst freilich galt es noch lange harte Arbeit bis zur Erreichung solchen erstrebenswerten Zieles.

---

2. Satire und Roman.

Die hervorragende Wichtigkeit der Satire für die ganze deutsche Dichtung während und nach dem Dreißigjährigen Kriege wurde jederzeit erkannt. In Vers und Prosa tritt sie, wenn die Formen auch von den ungeschlachten des 16. Jahrhunderts stark abweichen, von neuem bedeutsam hervor. Das Epigramm behält seine bevorzugte Stelle, die es seit der humanistischen Beschäftigung mit der antiken Epigrammatik (Martial) eingenommen hatte. Dagegen findet die von Hutten wie von Hans Sachs und dann später nochmals von Wieland so meisterhaft behandelte und beliebte Form des Lukianischen Gespräches während des

17. Jahrhunderts keine bedeutenderen Vertreter mehr. Nur der Nekrolog kleidet sich noch gern in die Form des Totengesprächs, sinkt aber dabei in den Kreis der fliegenden Neuigkeitsblätter herab. Dagegen geht der Roman teilweise völlig in die Satire über (Weise), während anderseits die Satire novellistisch ausgestaltet wird (Moscherosch, Schuppius).

Die Satire, welche alamodische (à la mode) Sitte, Sprache, Kleidertracht und manche sonstige Erscheinungen des bürgerlichen und gelehrten Berufes abstraft und das Kriegselend, das sie aus nächster Nähe so gründlich kennen gelernt hat, in grellsten Farben schildert, hält sich doch von Erörterungen politischer Dinge sorglich fern. Um so mehr verdient es Beachtung, daß wir schon aus dem Anfang des Jahrhunderts eine freilich geheimgehaltene politische Satire in großem Stil besitzen, des kurbrandenburgischen Rates Abraham von Dohna „Historische Reimen von dem ungereimten Reichstag Anno 1613".

Unmittelbar nach der Regensburger Tagung, auf der unter Bischof Khlesls Leitung über des Grätzers (Ferdinands II.) Wahl zum römischen König erfolglos verhandelt wurde, schilderte der weltkundige, fest protestantische Ostpreuße das Geschaute und in seinen amtlichen Gesandtschaftsberichten Erzählte. Die ergebnislosen Bemühungen verspottete Dohna in einer Art von freien Alexandrinern, d. h. unregelmäßig gebauten Reimpaaren von sechs Hebungen mit einem bestimmt hervortretenden Einschnitt (Zäsur) nach der ersten Vershälfte. Das gegenseitige Mißtrauen beider Religionsparteien, deren jede überall die tiefstdurchdachten Anschläge von der andern Seite wittert, alle die Fürsten und Prälaten, Ambassadeure und Räte, bei deren Beratungen so gut wie nichts herauskam, boten einem satirischen Beobachter dankbaren Stoff. Und Dohna hat es verstanden, die katholisch-spanische Gegenpartei mit wenig Liebe und viel Behagen in ihren Vertretern dem Spotte preiszugeben. Zur vollen Würdigung der treffenden satirischen Zeichnung bedarf es freilich der geschichtlichen Erklärung. Noch ist aber unsere Literatur an politischen Satiren nicht so reich, daß wir achtlos an Dohnas nach Umfang und Inhalt bedeutendem Zeitgemälde vorbeigehen dürften.

Im Jahre 1613 mochte man diesem ganzen Treiben der ergebnislosen Reichstage noch eine heiter-spöttische Seite abgewinnen. Das Elend, welches durch die innere Entzweiung bald über alle deutschen Stämme, für Katholiken wie für Lutheraner und Reformierte heraufbeschworen wurde, stimmte auch den Ton der Satire ernster und bitterer. Als ein würdiger, selbstbewußter Mann, der gewohnt war, in Hof- und Staatsgeschäften wie auf seinem verwüsteten väterlichen Erbgute stets nach dem Rechten zu sehen, schüttete der herzoglich briegsche Rat Friedrich von Logau nachts bei der Lampe sein Herz aus in den Tausenden von Reimsprüchen, in denen er die große allgemeine Not wie die kleine eigene beklagte und den Ursachen aller der Übel nachzugehen suchte. Das Herzogspaar hatte sich des 1604 zu Brockut geborenen, früh verwaisten Knaben gütig angenommen, aber nicht die eigene Neigung hatte ihn dazu geführt, mit dem Rechtsstudium zu Frankfurt a. O. fünf Jahre zu verlieren. Der geliebten verstorbenen Ehegattin sandte er zum Dank für geteilte Müh' und Sorgen, für die kurze Zeit der Gnüglichkeit, die ihre Tugend und Jugend ihm gegeben, ein Abschiedslied nach, das uns erkennen läßt, wie warm und herzlich der scharf treffende Epigrammatiker zu empfinden wußte. Auch im tiefsten Schmerze äußert sich die echte Frömmigkeit des geprüften Mannes.

Habe Dank für deine Liebe,
die beständig war, wann's trübe,
so wie wann es helle war,
so in Glück als in Gefahr.

Fahr' im Fried! Ich kann's nicht wenden,
bin zu schwach des Herren Händen.
Du zeuchst weg, wo ich jetzt bin,
ich, wo du bist, kumme hin.

Es ist kein gutes Zeugnis für seine zweite Frau, daß derselbe Mann, der die Herrschaft der ehelichen Treue über Leid und Zeit so innig gepriesen hatte, später bedenklich häufig in das alte Thema der Epigrammatiker von den bösen Weibern mit einstimmt.

Erst ein Jahr vor seinem Tode ließ Logau einer früheren kleinen Probe seiner Reimsprüche „Salomons von Golaw deutscher Sinn-Getichte drey Tausend“ folgen (1654). Der Verfasser dieser an Inhalt wie Einkleidung überraschend mannigfaltigen Sammlung ist wohl der größte Epigrammatiker in der gesamten deutschen Literatur. Aber trotz seines Verdienstes, das auch die Fruchtbringende Gesellschaft durch Aufnahme des „Verkleinernden“ bezeugte, fand er so wenig Anklang, daß schon 1702 eine „Auferweckung“ von Golaus Epigrammen stattfinden konnte und erst Lessing (1759) den Namen und die Gedichte Friedrichs von Logau zu wohlbegründeten dauernden Ehren bringen sollte. Die herrschende Schule der Opitzianer war dem Dichter nicht geneigt, der zwar ihren Meister als den einzigen deutschen Virgil anerkannte, sich durch Sprach- und Versregeln indessen nicht einengen lassen wollte. Logau meinte, der Reim solle des Sinnes Knecht sein, und urteilte über die hochdeutschen Sprachbemühungen: „Wer von Herzen redet deutsch, wird der beste Deutsche sein.“

Mit treuem Sinn und selbständigem Denken redet er von Herzen zu seinen lieben Deutschen über ihre Torheiten. Wohl wäre der Verlauf des Dreißigjährigen Krieges geeignet gewesen, „hier und jetzt die Schuppen vom Auge fallen“ zu machen über den Weg, auf den das Recht der Obrigkeiten, ihren Untertanen die Glaubensform vorzuschreiben, drängte. Der Streit über Luthrisch, Päpstisch und Calvinisch, meinte Logau, würde noch dazu führen, daß Christus, „wann er wird kummen“, überhaupt keinen Glauben mehr finden dürfte. Gott und nicht Menschen gehe des Gewissens Glaube an: „was richtet denn der Mensch, was Gott alleine richt?“ Durch die Verdrängung der Vernunft werde man nicht das Wort stärken, sondern den Glauben schwächen. Ist es zu verwundern, daß Lessing zu dem Dichter, der solche Gesinnungen äußerte, sich hingezogen fühlte?

Nicht alles in Logaus Epigrammenmasse ist in gleicher Weise sein geistiges Eigentum. Eben im Sinngedichte wird ein von alters her vorhandener Schatz an Einfällen und Motiven ur immer aufs neue umgeprägt, geradeso wie die menschliche Torheit, gegen die sich der Pfeil des Epigrammes richtet, in wechselnder Form sich doch jederzeit nahe verwandt zeigt. Die Renaissance hatte zudem durch ihre schöpferische Vorliebe für lateinische Epigramme, eren im Norden verbreitetste Sammlung der Waliser John Owen in den zehn Büchern einer Epigramme (London 1606) schuf, den antiken Vorrat stark vermehrt. Den Bearbeitern des Sinngedichtes in den Landessprachen, Logau wie später Lessing, erschien dann ie Bereicherung ihrer eigenen Sammlungen durch mehr oder minder freie Übersetzungen elbstverständlich. Aber in der Mehrzahl von Logaus Reimsprüchen tritt sein persönlicher harakter auf dem düsteren Zeithintergrunde doch ganz deutlich hervor. Es war seine n dem dogmatischen Gezänk, das Deutschland durchtobte, leidvoll errungene reinere und rommere Einsicht, wenn er eine Bewährung des Christentums in „Wandel und Gewissen“, icht durch „Glauben, Kirchen gehen, Predigt hören“ sehen wollte. So unbarmherzig er ls geborener Edelmann den neugekauften Briefadel verspottet, so gibt er seinen Standesenossen doch zu bedenken, daß „die Wiege des Cyrus wie Irus“ Ton sei.

Wer seinen Adel adelt, ist adelich geadelt.
Den nur sein Adel adelt, wird adelich getadelt.

Doch ist ein Wortwitz, wie er in diesem Stachelreim wirksam angewendet wird, bei em klar und einfach denkenden wie schreibenden Manne nicht häufig. Dem Alamodewesen, u dem auch die geistreich spielende Konversationskunst des nach Art der schillernden italieischen Concetti künstlich zusammengepreßten Witzes gehört, gilt ja auf allen Gebieten sein atriotischer Hauptangriff. Warmen Dank widmet er den Stiftern der Fruchtbringenden

Gesellschaft, die deutscher Sprache Wert aus tiefster Dunkelheit erhoben, und mahnt die Deutschen, doch eigener Art zu vertrauen. Was die Schweden unter religiösen Vorwänden uns angetan, darüber möge ihr Gewissen richten; die Oder reiche nicht, es fleckenrein zu waschen, Gott möge ihnen zum Dank geben, „so viel als uns sie gaben". Daß er sehen muß, wie die Nachäffung französischer Kleidung und Lebensart altväterische Tüchtigkeit immer mehr verdrängt, reißt den treuen Volksfreund zu dem bitteren Spotte hin:

Narrenkappen sam den Schellen, wenn ich ein Franzose wär',
wollt' ich tragen, denn die Deutschen gingen stracks wie ich so her.

Den Kampf for dat Olde hat unter viel beschränkterem Gesichtspunkte, aber mit ungleich größerem Beifalle der Rostocker Johann Lauremberg (1590—1658) unter dem Schriftstellernamen Hans Wilmsen L. Rost in seinen „Veer nedderdüdisch gerimeten Schertz Gedichten", die bald nach ihrem ersten Erscheinen (1652) in den Neudrucken die „vier altberühmten Scherzgedichte" genannt wurden, aufgenommen. Der Professor der Mathematik an der dänischen Universität Sorö stammte nicht nur aus einer angesehenen Gelehrtenfamilie, sondern hat sich auch selber mit lateinischen und sogar griechischen Gedichten hervorgetan. Aber sein heimisches Platt war dem älteren Landsmanne unseres Fritz Reuter Herzenssache. Selbst in seine allegorischen Hochzeitsdramen, die er für den dänischen Hof dichtete, fügte er derbe niederdeutsche Bauernszenen ein, in denen der Narr Hans Bratwurst seine Späße trieb.

Die neue Kunstforderung, die nur hochdeutsche Gedichte in wohlabgemessenen Reimen zulassen wollte, weckte Laurembergs Widerspruch. Sollte sein geliebtes Plattdeutsch, die Sprache, in der das beste Buch in weltliker Wyßheit, der „Reinke Vos", geschrieben war, nicht mehr neben dem Hochdüdisch gelten, weil der zu stumpfe Verstand der neumodischen Herrn Poeten de angebahrne Zierlichkeit unserer Moderspraeck nit verstahn künde? Die Schwächen der Opitzischen Kunstdichtung, die gesuchte, oft kaum verständliche Umschreibung der gewöhnlichen Ausdrücke, die als poetischer Schwung gelten soll, und die Übel der anwachsenden Gelegenheitsdichtung weiß Laurembergs Verspottung der „altmodischen Poesie und Rimen" wohl zu treffen. In der Klage über die Mißhandlung der Muttersprache durch die alamodische „Sprakevormengdung", dies seit wenig Jahren aufgekommene französische Düdsch, würde der für Sprachreinigung eifernde Opitz selbst mit Lauremberg übereingestimmt haben.

Und nicht minder wohl an der Zeit war Laurembergs Spott über die steigende Titelsucht, dergemä der Schreiber Sekretarius, der Bader Chirurgin, der Rattenfänger Kammerjäger, die Jungfer Dam heißen wolle. Das war in den bürgerlichen Kreisen die gleiche schädliche Sucht nach einem erkünstelt gegebenen, nicht durch Arbeit gesund erworbenen Ansehen, durch welche am Regensburger Reichstage übe den Rang- und Titelstreitigkeiten der Gesandten und Abgeordneten die wichtigsten Verhandlungen, übe dem hohlen Schein das Wesen vernachlässigt wurde. Dazu gehörten dann auch die von überall her en lehnten „itzigen Wandel und Maneeren der Minschen", die Lauremberg an die Pythagoreische Seelen wanderung gemahnten, und die „almodische Kleder-Dracht". So gut wie die höheren Titel müssen di Bürgerstöchter doch auch das „uthmodische Habit der Adeliken" nachahmen. Wenn diese der Mode gemäß mit halb bloßem Leibe hergetreten kämen, so brauchten auch andere Mädchen solch schmucken Plunde nicht im Düstern sitzen zu lassen. Die Einmengung eines derben Schwankes in diese plattdeutschen Rimel um nach schwerer Arbeit den müden Sinn mit Scherzhaftigkeit zu belüsten, darf ja, wie der „Beschlu thom Leser" mahnt, kein redlicher Mann des Dichters Stand und Alter übel deuten.

Laurembergs Eintreten für seine heimatliche Mundart und der Zug gesunder volkstümlicher Tätigkeit, der durch seine vier Satiren geht, wird den heutigen Leser sympathis

berühren, wie der Dichter damit in seiner Zeit den richtigen Ton für seine niederdeutschen Landsleute getroffen hatte. Nicht nur haben in den letzten Jahrzehnten Fritz Reuter, Klaus Groth und John Brinckmann dem Mecklenburger und Holsteiner Platt in ganz Deutschland immer mehr Freunde geworben, schon seit Lessing und Herder hat man gelernt, die verjüngende Kraft der Mundarten für die hochdeutsche Schriftsprache wieder zu würdigen.

Allein im Zusammenhange der geschichtlichen Entwickelung erscheint es doch gut und notwendig, daß Lauremberg die selbständige Behauptung der Mundarten entgegen der von Opitz geforderten einheitlichen Schriftsprache nicht geglückt ist. Die literarische Festsetzung des sprachlichen Gegensatzes würde bei der noch auf lange hinaus bestehenden politischen Zersplitterung auch das letzte und stärkste Einheitsband, das die Literatur mit ihrem Bildungsreichtum um die Nation schlang, gesprengt oder wenigstens bedenklich gelockert haben, ohne daß eine der Mundarten die geistige Kraft zu selbständiger neuer Ausgestaltung ihrer Sonderliteratur besessen hätte. Der unerquickliche Durchgang durch die Opitzische Schule und Schulung war unter den geschichtlich gegebenen Verhältnissen nun einmal nicht zu vermeiden.

Auf welch verlorenem Posten der grimme alte Niedersachse stand, das zeigt sich recht deutlich in der Schriftstellerlaufbahn seines Schülers Joachim Rachel (1618—69). In seiner Jugend zu Lunden war der Knabe noch mitten in dithmarsischem Volkstum aufgewachsen, die Mutter sang ihm noch die unvergessenen trutzigen Lieder von den siegreichen Burenkämpfen gegen dänische Zwingherrschaft, der Knabe sprang mit im altherkömmlichen Reihen. Als er nach durstig-feuchten, aber auch fleißigen Rostocker Studenten- und livländischen Hofmeisterjahren 1652 nach Kopenhagen kam, da weckten Laurembergs plattdeutsche Scherzgedichte in dem angehenden Kunstdichter schlesischer Schulung die Erinnerung an heimatliche Eindrücke. Er vertiefte sich in „Reinke Vos" und fügte den vorhandenen dithmarsischen Volksliedern ein neues bei: die alte erfahrene Bäuerin gibt der Tochter Ratschläge, wie sie den jungen reichen Bauer an sich fesseln soll. Das dem Gedankenkreise des Satirikers nahe verwandte Thema ist in der Literatur verbreitet genug. Rachels „Nu min Dochter, segg von Harten" mit seiner volkstümlich gesunden und humorvollen Frische soll noch heute in des Dichters Heimat vom Volke gesungen werden.

Trotz alledem kehrte Rachel, der erst als Rektor zu Heide, dann in Ostfriesland, zuletzt in Schleswig seine Schulen zu heben suchte — hat er doch sogar deutsche Poetik in den regelmäßigen Lehrplan einfügen wollen — in das Lager der Schlesier zurück. Zwar spricht er 1664 in der Widmung seiner sechs ersten Satiren: „Böse Sieben", „Der vorteilige Mangel", „Die gewünschte Hausmutter", „Die Kinder-Zucht", „Vom Gebet", „Gut und Böse", den Namen Opitz nicht aus, aber die Worte über die höchste Vollkommenheit, zu der die Dichterkunst in dieser jetzigen Zeit geraten, enthalten die volle Anerkennung der Lehren und Wirkungen des schlesischen Bober-Schwanes. Auch kann von einer Abweichung nach der volkstümlichen Seite hin gewiß keine Rede mehr sein, wenn Rachel in einer späteren Satire „Der Poet" als einen solchen im Gegensatz zum gewöhnlichen verächtlichen Reimer nur einen Mann anerkennen will,

> der aus den Römern weiß, den Griechen hat gesehen,
> was für gelahrt, beredt und sinnreich kann bestehen.

Rachels ars poetica, die sich aus der satirischen Schilderung einzelner Dichterlinge und dem Tadel über die Schändung der edlen Muttersprach durch frembde Zunge zusammensetzt, stimmt in jedem Zuge mit Opitz' Lehren überein. Und anderseits wurde Rachels Anspruch

auf den Ruhm, die ersten Satiren in hochdeutscher, gebundener Sprache geliefert zu haben, von der Schule freudig anerkannt. Die Ausfüllung einer Lücke in dem von Opitz aufgestellten Fachgebäude, wie sie durch Rachels strenggebaute Alexandrinergedichte erfolgte, brachte ihm überschwengliches Lob. Die vereinzelten dithmarsischen Idiotismen in seinen Versen, für die er den Leser dienstfreundlich um Entschuldigung bat, ließ man nach seiner Lossagung von der Laurembergischen Opposition „willig passieren".

An anschaulicher Lebhaftigkeit und Humor blieb nun Rachel aber ein gut Teil hinter den vier altberühmten plattdeutschen Satiren zurück. Er hatte zwar die gute Einsicht, wohl Juvenal und Persius zum Muster zu nehmen, die Exempel der Torheit indessen nicht von Römern und Griechen zu entlehnen, „weilen solcher Waare bei uns kein Mangel gespüret wird". Allein eben die Bearbeitung eines volkstümlichen Schwankthemas, wie der „Bösen Sieben", die den Ursprung der Weiber von fauler Erd, von der Sau, dem Fuchs, Hund, Meer, der Gans, dem Pfau, der Biene erzählt, zeigt statt Hans Sachsischer Naivität eine pedantische Lehrhaftigkeit, deren übler Eindruck eher noch stärker wird, wenn man hört, daß diese und die zwei folgenden Satiren als Hochzeitsgedichte gelegentlich zur Welt gekommen seien. Den Namen „Das poetische Frauenzimmer" trägt die Satire von der „Bösen Sieben" nicht etwa im Hinblick auf schriftstellernde Damen, die allerdings in dieser Zeit auch schon auftauchen. Rachel scheint indessen nicht viel von ihnen zu halten, da er es für ausgeschlossen erklärt, daß ein Weib die selbst bei Männern seltenen Gaben der Poesie besitze. Die Überschrift ist im Gegenteil schon an sich ein satirischer Hieb im Hinblick auf die dann vorgetragene, wenig poetische Abstammung des Frauenzimmers. Das war der galanten Modedichtung gegenüber freilich altdithmarsische Derbheit. Gern aber werden wir Rachel zustimmen, wenn er in der „Kinder-Zucht" an Beispielen unvernünftiger Väter die Mahnung erläutert, daß nicht die Lehre, sondern das Vorbild und Betragen der Eltern das wichtigste Element der Erziehung sei. Aber auch hier wie im größten Teile seiner Satiren bleibt Rachel zu sehr im allgemeinen stecken, es sind zu unbestimmte Charakterschilderungen, etwa wie sie im 18. Jahrhundert die moralischen Wochenschriften mit Vorliebe brachten. Um wie viel inniger und eindringlicher weiß Moscherosch (vgl. S. 45 f.) über Kindererziehung zu reden!

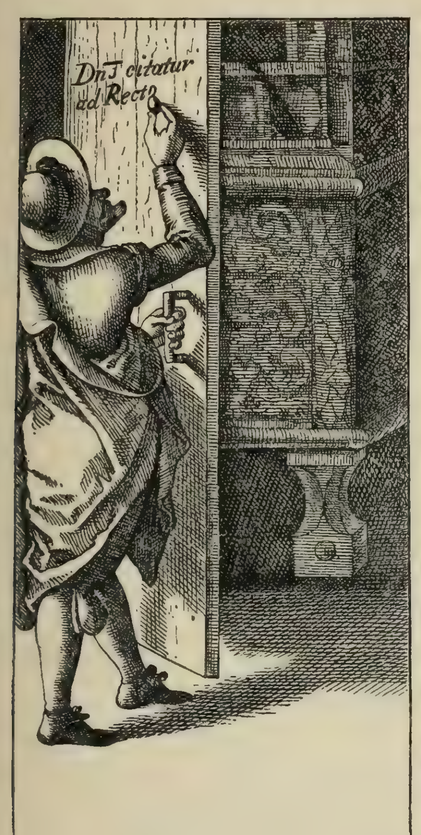
Unter den zweifellos von Rachel herrührenden Satiren — denn die große Beliebtheit der ersterschienenen Satiren rief auch andere unter seinem Namen hervor — führt „Der Freund" am anschaulichsten Kulturbilder der Zeit, und zwar aus Rachels eigenen Rostocker Studententagen, vor. Das junge Semester erfährt zu seinem Schaden, wie leicht beim Kommersieren Freundschaft geschlossen und wegen geringen Versehens rasch in wilde Feindschaft verkehrt wird. Dieser trügerischen Trinkfreundschaft gegenüber erhebt sich dann bei Rachel wie bei Schuppius die wahre Freundschaft und ihr Lob.

Vom „Studentenleben", das schon die Dichter der biblischen Komödien vom verlornen Sohn im 16. Jahrhundert in den Rahmen ihrer Stücke miteingezogen hatten (vgl. Bd. I, S. 314), hat der Leipziger Johann Georg Schoch 1657 eine Komödie veröffentlicht, die ebenso des Verfassers eigene Erfahrung wie die Absicht eines satirischen Kampfes gegen die Verwilderung des akademischen Lebens zeigt. Gerade auf das Universitätstreiben, das freilich schon vorher sich nicht eben durch eine den Humanitätsstudien entsprechende feine Lebensbildung auszeichnete, hat der lange Krieg entsittlichend eingewirkt. Der rohen Willkür der Purschen entsprach der Pennalismus, dessen Vorschriften gemäß sich die Füchse die unwürdigste Behandlung von seiten der älteren Studenten gefallen lassen mußten.

In Schochs Komödie wird uns die Aufnahme der Ankömmlinge in die Landsmannschaft, deren einer jeder Student sich anschließen mußte, und das allmähliche Verkommen der beiden wohlhabenden Kaufmannssöhne in einer Reihe gut angelegter realistischer Szenen vor Augen gebracht. Würfel, Trunk und Ausschweifungen (Alea, Vina, Venus) verleiten zu Schulden und Zweikampf und führen notwendig zuletzt zu schimpflicher Relegation. Der arme Bauernsohn dagegen, der unter Entbehrungen und Demütigungen

beim Studium ausgehalten hat, erreicht das ersehnte Theologenziel, die Kanzel. Pickelhäring spielt als Studentendiener und Geldauftreiber schon die Rolle, die auch in späteren Tagen manchem Verbindungsdiener zugefallen ist. Der kulturgeschichtliche Wert der sich frei bewegenden Prosakomödie überragt natürlich bei weitem den poetischen. Aber im Zusammenhange mit Rachels „Freund" ergänzt Schochs Komödie auch nach der dichterischen Seite hin die satirische Schilderung des Studentenlebens. Für die Kenntnis der allmählichen Entwickelung der „Studentensprache" bieten die Szenen der akademischen Deposition (vgl. S. 23) und Gelage ergiebige Ausbeute.

Auf das Unwesen des akademischen Pennalismus, den ein Reichsgesetz von 1662 vergebens einzuschränken suchte, kommt als „unterrichteter Student" auch Johann





Darstellung zum Studentenleben in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges. Nach dem „Speculum cornelianum" des Straßburger Kupferstechers Jakob von der Heyden, 1618. Links der Pedell, der den Studenten vor den Rektor lädt. Rechts der im Duell verwundete Student in seinem Zimmer. Die verschiedenen Spiele am Boden deuten auf seine Beschäftigung. Rechnungen und ein leerer Beutel liegen vor ihm. Ein Schuldenverzeichnis ist an der Wand angekreidet (Pastetenbäcker, Barbier, Tuchladen, Weinkeller u. a. m.).

Balthasar Schupp (Schuppius) in seinen Flugschriften zu sprechen. Im „Freund in der Noht" (1657) stellt er seinem zur Universität ziehenden Sohne recht eindringlich den Unterschied vor Augen zwischen den vielen Maulfreunden und einem hilfebereiten wirklichen Freunde. Aus Geschichtchen, Sprüchen und eigener Erfahrung setzt sich, wie das so seine Art ist, die ernste Mahnung gar unterhaltlich zusammen. Der gelehrte und lehrlustige Pastor von St. Jakob hatte in einem wechselreichen Leben mit seinen klaren Augen so viel gesehen, daß er die Hörer von der Kanzel und die Leser seiner kleinen Büchlein schon, ohne daß sie es so recht merkten, mit der Nase auf die Wahrheit, um die es ihm gerade zu tun war, stoßen konnte.

Im Jahre 1610 zu Gießen geboren, hat Schupp in der Vaterstadt und dem benachbarten Marburg seine ersten Studentenjahre der Philosophie gewidmet; später reute ihn die

auf den lateinischen Formelkram, in dem damals die ganze Philosophie als Logik verknöcherte, verwendete Mühe. Als angehender Theolog durchzog er zu Fuße Norddeutschland, sah sich in den baltischen Ländern, Polen und Dänemark um und schöpfte aus dieser zwanglosen Berührung mit allerlei Volk den gesunden Menschenverstand und die volkstümliche Frische, die ihn in der Folge so vorteilhaft von seinen gravitätischen Amtsgenossen unterschieden. In Rostock machte er sein Magisterexamen, dann hörte er wieder Vorlesungen in Leiden, bis der Fünfundzwanzigjährige als Professor der Geschichte und Beredsamkeit nach Marburg berufen wurde. Allein auch von dort vertrieb ihn nach elf Jahren fruchtbaren Wirkens die Kriegsnot, die er schon auf seinen Wanderungen wiederholt kennen gelernt hatte. Dafür war es ihm vergönnt, bei dem größten Zeitereignisse, dem Friedensschlusse zu Osnabrück, die beiden Festpredigten halten zu dürfen. Und gleichzeitig erfolgte seine Berufung als Pastor der St. Jakobi-Gemeinde nach Hamburg.

Friedlich wurde sein letztes Jahrzehnt — er starb 1661 — durch Annahme dieser Stelle eben nicht. Der kampflustig wachsame Geist des Melchior Goeze ist in Hamburg nicht erst in Lessings Tagen umgegangen. Anstoß hatten schon Schupps Predigten erregt, in denen er, statt die übliche dogmatische Polemik wuchtig zu handhaben, aus dem Leben und fürs Leben sprach und neben den Bibelzitaten auch weltliche Erfahrung, wie sie ihm in Sprichwort und Anekdoten zur Hand lag, mit Vorliebe verwertete.

Um 1654 wandte er sich von seiner bis dahin gepflegten lateinischen Schriftstellerei über gelehrte Dinge, die er selbst bedauerte, zur deutschen über Alltagssorgen und -zustände. Die hamburgische Geistlichkeit fand zwar die Zustimmung zweier theologischer Fakultäten für ihre Klage, derzufolge es einem Doktor der Theologie und Pastor einer großen volkreichen Gemeinde nicht „anstehe, daß er facetias (kurzweilige, etwas derbe Scherze), fabulas, satyras, historias ridiculas (lächerliche Geschichtchen) predige und in Druck gebe"; Schuppius aber war nicht der Mann, sich Vorschriften zu unterwerfen, deren Billigkeit ihm nicht einleuchtete. In dem Gespräche mit seinem Freunde Rist, das „Der deutsche Lehrmeister" enthält, läßt er die Fruchtbringende Gesellschaft noch verbindlich aufmerksam machen, daß ihre Mittel ihren guten Absichten nicht entsprächen. Den Kunstrichtern erklärte er kurzweg, ob eine Silbe kurz oder lang, daran sei ihm und allen Musketieren in Stade und Bremen wenig gelegen. „Welcher römische Kaiser, ja welcher Apostel hat ein Gesetz gegeben, daß man einer Sylben halben, dem Opitio zu gefallen, solle einen guten Gedanken fahren lassen?" Freilich kam es der Form seiner Schriften vielfach übel zustatten, daß er, unbekümmert um Kunst und Disposition, nur auf die Dinge selbst ausging.

Wenn bei ihm wie bei Moscherosch die Fülle der angezogenen Beispiele und volkstümlichen Reden an Fischart erinnert, so macht sich bei beiden Satirikern des 17. Jahrhunderts auch der alte Fehler der volkstümlich kraftvollen Literatur des 16. Jahrhunderts, die Form- und Maßlosigkeit, wieder geltend. Schuppius schlägt in seinen „politischen Traktätchen", wie er selbst seine Schriften nannte, einen gemütlichen Plauderton an. Jede Ermahnung belebt er mit Beispielen, und ein Geschichtchen führt ihn dann zum anderen. Die mannigfachen Beobachtungen auf seinen Reisen, der Verkehr mit hoch und niedrig, seine alte Neigung, von der Studierstube aus auf die große und kleine Politik hinzuweisen, hat ihn trefflich zu solcher satirischer Schriftstellerei vorbereitet.

Zur geschlossenen Erzählung runden sich seine Sittenschilderungen nur in „Corinna", der Geschichte eines von der eigenen Mutter zum bösen Leben angeleiteten Mädchens. Die in einer eingeflochtenen

Predigt dabei den Müttern ans Herz gelegte Mahnung, doch ihre Kinder nicht den Ammen zu überlassen, hat dann im folgenden Jahrhundert mit weiter reichender Stimme Rousseau erschallen lassen. Bei der Vorführung des sündigen Lebensganges und trüben Endes der scheinheiligen Dirne könnte man an Hogarths Darstellung des Lebens einer Dirne erinnert werden. Allein der Unterschied der Grundstimmung ist nicht zu übersehen. Schuppius ist wohl derb und auffahrend, er weiß die aufgeblasene Torheit an der empfindlichen Stelle zu treffen, die sieben bösen Geister, „so heutigestages Knechte und Mägde regieren und verführen", gut lutherisch zu beschwören und dem Bücherdieb, der hinterlistig seine Ehre verleumdet hat, seine volle gerechte Entrüstung entgegenzuschleudern. Dennoch ist Schuppius' Satire, so bitterer Ernst und Herzenssache sie ihm auch ist, nicht scharf und bitter, sondern eben aus dem Reichtum seiner Menschenkenntnis heraus überlegen humorvoll. Er kann die mannigfaltigen, schmerzhaften und jammervollen Begegnisse, mit denen der große Kreuzträger, der geplagte Hiob, auf die Geduldprobe gesetzt worden, Teilnahme weckend fürstellen, denn seinem Sohne erzählt er von sich selbst: „Ich bin nicht allzeit in der Welt auf Rosen gegangen, sondern ich halte dafür, es sei kein Art Creutz und Widerwertigkeit, davon ich nicht einen Geschmack hab, und weiß, wie einem zu Muht sey, der damit beladen ist." Die politischen Anspielungen, an denen es auch im „Hiob" nicht fehlt, richten sich im „Salomo, oder Regentenspiegel" an höhere Kreise.



Abraham a Santa Clara. Nach dem Stich von L. Jacoby (Zeichnung von C. Chr. Heiß, 1660—1731), in Th. G. von Karajan, „Abraham a Santa Clara", Wien 1867.

Von der Fülle seiner schriftstellerischen Kräfte zeugt es auch, daß Schuppius, obgleich er offenbar Freude daran hatte, Schriften im Druck ausgehen zu lassen, doch nur eine einzige von allen seinen Predigten selbst veröffentlichte. Die Ähnlichkeit zwischen seinen satirischen Traktaten und seinen volkstümlichen Predigten wird aber auch durch diese eine, die Einschärfung des dritten Gebotes, „Gedenk daran, Hamburg", bestätigt.

An Fülle des Wissens und Weite des Blickes wie an schriftstellerischer Gewandtheit ist Schupp der beste volkstümliche Moralist des 17. Jahrhunderts, dem österreichischen Humoristen überlegen. Und dennoch ist die oft gezogene Parallele zwischen dem protestantischen Prediger von St. Jakob und dem Wiener Hofprediger Abraham a Santa Clara nicht abzuweisen. Wie verschieden auch gemäß der norddeutsch-protestantischen und süddeutsch-katholischen Bildung und der persönlichen Eigenart der beiden Prediger ihre Gebeweise sein mag, ein Zug innerer Verwandtschaft ist doch vorhanden.

Abraham steht innerhalb der Predigtüberlieferung seines Ordens, die, dem unbefangen sinnlicheren Gebaren des südländischen Katholizismus entsprechend, gegen die Verwendung auch des niedrig Komischen im Dienste des Heiligen keine Bedenken hegt, der siegreichen Macht der kirchlichen Institutionen gewiß. Der Wiener verträgt andere und stärkere Mittel der Komik, als sie dem Hamburger in der Predigt zulässig erschienen wären. Aber deshalb darf man Abraham doch nicht zu einem bloßen Spaßmacher herabwürdigen. Mit der

moralischen Wirkung war es ihm nicht minder ernst als Schuppius, und gut kannte er das Publikum, auf das er mit Wort und Schrift Eindruck machen wollte. Wenn Abraham unter dem Schutze seines Ordens den vornehmsten Kreisen Wiens mit mehr Freimut entgegentreten konnte, als zur gleichen Zeit die von der Gunst des Landesherrn abhängigen lutherischen Hofprediger wagen durften oder mochten, so hat der Barfüßerprior doch auch allerhöchster Ungunst, die ihn empfindlich traf, wacker die Stirn geboten. Ein „prächtiges Original", wie dieser Mönch wirklich war, hat er es wohl verdient, mit seinen Wortspielen in der Literatur unserer Klassiker wieder aufzuleben. Als Schiller für die Ausstattung seines Kapuziners in „Wallensteins Lager" Abrahams bewegliche Aufrischung der christlichen Waffen wider den türkischen Blutegel gelesen hatte, da bekam er vor ihm Achtung und schrieb an Goethe, es sei „eine interessante und keineswegs leichte Aufgabe, es ihm zugleich in der Tollheit und in der Gescheitigkeit nach- oder gar zuvorzutun".

Ulrich Megerle, wie der Wirtssohn aus Kreenheinstetten (im heutigen Großherzogtum Baden) hieß, ehe er achtzehnjährig 1662 zu Wien in den Augustinerorden eintrat, hat schon bald nach dem Beginn seiner Priesterlaufbahn „wegen seiner Vortrefflichkeit" als Prediger in Wien selbst Verwendung gefunden. Durch die Gunst Kaiser Leopolds I. wurde er 1677 zum Hofprediger ernannt und hat nach einigen wohl nicht ganz freiwillig in Graz verlebten Jahren bis an sein Ende (1709) als der beliebteste, gefeiertste Prediger der lebenslustigen Kaiserstadt seines Amtes gewaltet. Das gesprochene Wort blieb für Abraham auch als Schriftsteller sein Element; der Prediger mit Ausdruck und Gebärde tritt überall zwischen den Zeilen in greifbarer Leibhaftigkeit hervor. Kam er doch zu seiner Schriftstellerei ursprünglich nur durch die Absperrung, in welcher ihn im Jahre 1679 die Pest von seiner Predigtgemeinde fernhielt.

Da sandte er seinen zerstreuten Hörern die „umständige Beschreibung des wütenden Todes" zu. Und dem „Merk's Wien" folgte dann in naheliegendem Anschluß die Mahnschrift, den massenhaft Verstorbenen in den Flammen des Fegfeuers beizuspringen: „Lösch Wien". Die zweite Türkenbelagerung der österreichischen Hauptstadt gab ihm 1683 Anlaß, in der Flugschrift „Auf, auf ihr Christen" zum Kampfe aufzurufen und zur Ermutigung von den früheren herrlichen Viktorien wider solchen Ottomanischen Erbfeind zu erzählen. Die von dem entsetzten Wien glücklich abgewendete Gefahr ist in Österreich wie im Reiche durch wohlgemeinte dramatische Festspiele gefeiert worden. Das bedeutendste literarische Denkmal des bangen, folgenschweren Augenblickes bildet aber Abrahams Weckruf, in dem seine drastisch volkstümliche Beredsamkeit mit ihrem naiv und doch nicht ohne Selbstgefälligkeit zusammengetragenen Wissen, ihrer willkürlichen Auslegung und ihren derb anpackenden Gewissensschärfungen von ihrer besten Seite erscheint.

Schon seine beiden Pestschriften samt der ihnen folgenden „Großen Totenbruderschaft" hatten gezeigt, wie Abraham die mittelalterliche Vorstellung des Totentanzes, dem erbarmungslos alt und jung, arm und reich sich anschließen müssen, dem Geschmack des 17. Jahrhunderts anzupassen verstand. Die vier Teile seines Hauptwerkes, die bei Betrachtung des „Erzschelm Judas" zusammengetragenen Geschichten und Bräuche, Aberglauben, Lieder und Sprüche, unterschiedliche Diskurs, sittliche Lehrpunkte und biblische Konzepte, führen in die reich ausgestattete Vorratskammer von Abrahams Schriften und Predigten ein. Mit seltener Kenntnis der im Volke wie im Orden lebenden Überlieferung und mit verwandtem Gefühle für das Volkstümliche, aber auch mit der ganzen Freude an verworrenem und seltsamem Scheinwissen muß er sich selbst ähnliche große Sammlungen für seine Predigten angelegt haben, wie er eine solche in der Lebensbeschreibung des Iscariotischen Bößwichts den Predigern zur Benutzung auf der Kanzel empfahl. Mit solch bunter Mischung von Heiligem und Profanem, Legenden und Zoten, alter Volksüberlieferung und gelehrtem Prunke ließ sich der „jetzigen verkehrten, betörten, verschrten Welt" schon „die Wahrheit unter die Nasen reiben", ließ sich „Etwas für Alle", wie ein anderer seiner Schriftentitel lautet, für Stands-, Amts- und Gewerbspersonen bringen.

Doch um alle diese Schnurren und Anekdoten, Anführungen und Wortwitze zusammenzubringen, bedurfte es einer so lebensvollen Persönlichkeit, wie der Barfüßerpater und spätere Ordensprovinzial war. Er muß selbst die Freude am Spaße gehabt haben und dabei nicht allzu wählerisch im Geschmack gewesen sein, um für seine Schriften Titel wie „Reim' dich, oder ich lis' dich" und „Gack, gack, gack, gack a ga einer wunderseltsamen Hennen" zu wählen, um noch in der Todeskrankheit die Laune zur Durchhechlung modischer Gebrechen und zu guten Ratschlägen für den „Wohlangefüllten Weinkeller" gefunden zu haben. Er kann sich nirgends über die Anschauungen seiner Zeit erheben, aber fest und gesund steht er in ihr, lustig und nicht ohne ein gewisses Wohlbehagen an der sorgenfreien Armut des besitzlosen Mönches, und doch ernst und treu, stets eifrig seinem seelsorgerischen Berufe als Warner und Strafer zugetan. Die bald zurückwogende Welle der Türkennot hat in den immerhin leidlich gesicherten kaiserlichen Erblanden seinem Spotte nicht den düsteren, fast verzweiflungsvollen Hintergrund gegeben, von dem sich die Schilderung der endlosen Kriegsgreuel in der Satire von Moscherosch und Grimmelshausen drohend abhebt.

Im badischen Wilstädt kam Hans Michael Moscherosch 1601 als Sproß einer unter Karl V. eingewanderten aragonesischen, aber gut protestantischen Adelsfamilie zur Welt. In Straßburg erhielt der seine Begabung früh verratende Knabe den Gymnasial- und ersten Universitätsunterricht. 1624 promovierte er als Jurist in Genf. Nach längerem anregenden Aufenthalte in Frankreich bekam er als Amtmann, erst zu Kriechingen bei Metz, dann zu Vinstingen, alle Drangsal und Gefahr des Krieges bis zur Hefe zu kosten. Hielten es doch die soldatischen Räuberbanden beider Parteien mit dem Grundsatz, daß „man nicht dem Feinde nachgehet, sondern armes Landvolk mit stehlen, rauben und morden bis zur Verzweiflung treibet". Zwölf Jahre lang führte Gott ihn zur Prüfung von Geduld und Gehorsam „in der hohen Kreuzschule durch alle Classes der drei Hauptstrafen, da der gräuliche Feinde, ohne die unbarmherzige Blünderungen, hinder und umb mich alles erniedergelegt und erwürget; der schräckliche Hunger eine unzahlbare Menge vor meinen Augen getötet; die grausame Pesk die meinigen und andere neben mir und an der Seite hinweggenommen".

In der bekanntesten seiner Satiren, dem „Soldatenleben", hat Moscherosch die Raubsucht und bestialische Grausamkeit dieser Mordbrenner, die nur mit Bürgern und Bauern Krieg führten, gegenseitig sich aber wohl auszuweichen wußten, aus eigenem Erleben geschildert. Als Gefangener eines solchen Haufens muß Philander (Moscherosch) mitziehen und den Überfällen von Dörfern und Rheinschiffen, dem Schlemmen und Raufen dieses Gesindels beiwohnen; er muß sehen, wie die Stadtkommandanten die ihnen anvertraute Bevölkerung verraten, Kommissär und Jude den Gewinn „solcher Schindhunde und Marksäuger" teilen. Das „Rotwälsch Wörterbuch" der „Feldsprach", das er aus dem Umgange der Schnaltzer, Storger und Alchbrüder (Betrüger, Vagabunden und Landläufer) zusammenstellt, zeigt in seinem slawischen und hebräischen Wortbestande schon zur Genüge, welche Elemente in diesen Kriegsscharen sich mischten.

Moscherosch suchte zuletzt in den Mauern von Straßburg den Schutz, wie ihn die großen Städte gegen die Gefahr und Verfolgung, der das offene Land preisgegeben war, doch immer noch boten. Nach kurzer Zeit erhielt er in Straßburg noch vor dem Friedensschluß das Amt eines Stadtfiskals. Zuletzt war er Rat und Vertrauensmann der Landgräfin von Hessen-Kassel und einiger benachbarter Fürsten. Auf einer Geschäftsreise begriffen, starb der Tätige 1669 zu Worms. Schon zwei Jahrzehnte früher hatte der sorgsame Familienvater mitten unter den Feinden, „under dem Getürmel und Gemurmel der Kriegsgurglen", mit betrübtem Herzen sein Haus bestellt und seinen Willen in der „Insomnis Cura Parentum"

(Schlaflose Sorge der Eltern, 1643) seinen herzgeliebten Kindern zur letzten Nachricht hinterlassen. Das eigene, von Eltern und Voreltern festgehaltene Glaubensbekenntnis und die aus ernster Erfahrung gewonnene Lebensweisheit den Kindern als „christliches Vermächtnuß" ans Herz zu legen, mag gerade bei der drohenden Erschütterung aller Verhältnisse damals vielen pflichtstrengen Vätern in allen Kreisen besonders wünschenswert erschienen sein. Wie der schlichte Moscherosch für seine lieben Söhne die „schuldige Vorsorg eines Treuen Vatters", so zeichnete Kurfürst Max von Bayern für seine Erben die berühmten „Monita paterna" (väterlichen Ermahnungen) auf, und zwar auch er ursprünglich in deutscher Sprache. Aus Moscheroschs Ratschlägen für seine Kinder spricht die niederdrückende Not der Zeit wie die liebende schwere Vatersorge des doch fest und treu auf seinem Posten ausharrenden frommen Mannes mit ergreifender Unmittelbarkeit.

Gleich tüchtige männliche Gesinnung und vor allem reger vaterländischer Eifer, wie er aus der väterlichen Mahnung spricht: „insonderheit sollet ihr eures Vaterlandes Geschichte wissen", durchzieht auch alle Teile von Moscheroschs Hauptwerk, die vierzehn „wunderlichen und warhafftigen Gesichte Philanders von Sittewalt", die er selbst wahrscheinlich schon von 1640 an, ganz sicher zwei Jahre später zu Straßburg herauszugeben begann. Der Erfolg dieser „Straff-Schriften", die aller Welt Wesen und aller Menschen Händel, mit ihren natürlichen Farben der Eitelkeit, Gewalt, Heuchelei und Torheit bekleidet, wie in einem Spiegel männiglich offen auf die Schau führen wollten, war ein so großer, daß Moscherosch schon 1650 gegen die Nachdrucke, die ihm eine ganze Reihe weiterer Gesichte von unbekannten Nachahmern unterschoben, Verwahrung einlegen mußte. Der heutige Leser aber wird sich durch das kulturgeschichtlich Anziehende und die wackere Gesinnung des sprachgelehrten Dichters, der unter anderem sogar ein „ausgeübtes Wörterbuch der deutsch-französischen Sprachen" ausgearbeitet hat (1656), doch kaum genügend für den künstlerischen Mangel entschädigt fühlen. Seinen eigenen Grundsatz, daß „Ordnung eines jeden Werkes bestes Wesen und Zierde" sei, hat Moscherosch bei der Ausführung der etwas in Fischarts Weise „pantagruelschen" Gesichte nicht aufrecht zu halten vermocht.

In dem Urteil, das Moscherosch auf der elsässischen Burg Geroldseck über Philanders Gesichte fällen läßt, wirft er Philander, d. h. sich selbst, vor: in gedachten Büchern hätten „viel Dinge förmlicher, zierlicher, gebührlicher, verantwortlicher, unvergreiflicher, bescheidener, annemblicher, verständlicher und also können vorgebracht auch teils gar außen gelassen werden". Von den Reflexionen und pedantisch-gelehrten Belegen, durch welche die Darstellung des Tatsächlichen überwuchert wird, hätte jedenfalls manches ohne Schaden, ja zum entschiedenen Nutzen außen gelassen werden dürfen. Daß Moscherosch in seinem Buche selber ein Urteil über den früheren Teil des Werkes vorbringt, paßt wohl in die satirische Fassung des Ganzen. Die Romantiker haben später derartige Selbstironisierung mit besonderer Freude geübt. Wenn Moscherosch aber von seiner Arbeit rühmte, daß er dabei keine bestimmten Persönlichkeiten im Auge gehabt habe und nur gegen die Sitten und Zustände in ihren allgemeinen Erscheinungen vorgehe, so gereicht dies mehr der Vorsicht und Milde des Menschen als dem Satiriker, der damit auf die notwendige Individualisierung seines Werkes verzichtet, zum Lobe.

In den eingestreuten Gedichten, soweit sie nicht mundartlich abgefaßt sind, zeigt er sich als Anhänger der neuen Schule und läßt den gefangenen kleinen Doktor sogar bei einem wüsten Zechgelage der Marodeure Lieder des umb unser Teutsche Sprach hochverdienten Weckherlin und des ewig lobwürdigen Herrn Opitzen anstimmen. Aber im Guten wie im Schlimmen erinnert Moscherosch daran, daß er nicht nur aus demselben südwestlichen Landeswinkel wie Fischart stammt, sondern auch unmittelbar durch die Schule des älteren Satirikers gegangen ist. Im „Pflaster wider das Podagram" wie in dem natürlich satirisch gemeinten

„Weiber-Lob" berührt er sich auch im Stoffe mit Fischartschen Satiren. Die Einkleidung seines Werkes dagegen entlehnte er aus der Fremde. Die Hälfte seiner „Gesichte" steht zu den kühnen Traumbildern (Sueños) des ernsten Spaniers Don Francisco de Quevedo (1628) in einem ähnlichen Verhältnis freier Nach- und Umdichtung wie Fischarts „Geschichtklitterung" (vgl. Bd. I, S. 342) zu Rabelais' „Gargantua". Die Form der traumhaften Entrückung, in der dem im Walde irregegangenen Dichter die seltsamsten Erscheinungen und ihre Erläuterung zuteil werden, war in unserer Literatur freilich schon seit langem üblich. Hans Sachs hatte sich solcher Einkleidung mit ganz besonderer Vorliebe bedient.

Moscherosch, den die Fruchtbringende Gesellschaft als „den Träumenden" unter ihre Mitglieder aufnahm, ist in seinem „Letzten Gericht" hinter Quevedos Traum „Vom Tage des Jüngsten Gerichtes" bedeutend zurückgeblieben. Aber gut wußte er das Eigenartige dieser Quevedoschen Träume festzuhalten: das Eintreten in eine fremd-phantastische Welt, in der doch die Beschäftigung mit den wirren Vorgängen und Torheiten unseres sublunarischen Ameisenhaufens die Hauptsorge bildet. Die anklagende Vorführung des „Welt-Wesens", wie das zweite Gesicht überschrieben ist, tritt dann immer mehr in den Vordergrund, die phantastische Umrahmung öfters, wie in dem mit Wirklichkeitsfarben geschilderten „Soldatenleben", ganz zurück. Natürlich sind an Stelle der von Quevedo angegriffenen spanischen Zustände die noch viel weniger erfreulichen deutschen der strafenden Satire preisgegeben.

Von den alten deutschen Richtern wird Philander das Zeugnis ausgestellt, daß er hauptsächlich dem an sich guten und auch nicht zu verwerfenden Zweck nachgehe, „die heutigs Tags in unserm betrübtem Vaterland gangbare und giltige Untugenden und Torheiten dergestalt mit Scherz und Lustreden den Menschen verhaßt zu machen, als welche nicht leiden mögen noch wollen, daß man ihnen ihr Unrecht mit Ernst vorhalte und abwehre". Um die alte teutsche Redlichkeit möchte er in der jetzt gegenwärtigen betrübten, verderblichen Kriegszeit die noch wenigen übriggebliebenen treuen Patrioten sammeln und „à la Mode Kehrauß" machen.

Nachdem Philander sich überzeugt hat, wie es mit der Gerechtigkeit bestellt sei („Schergen-Teuffel"), wie dem tüchtigen Manne in der „Hofschule" gelohnt werde, wie alt und jung, Männlein und Weiblein, jeder Stand und Beruf, nur ein jedes auf andere Art, „Venusnarren" spiele, muß er gestehen, daß er an allen Orten, die er „durchwandelt und durchzogen, durchgangen und durchloffen, durchzöpelt und durchtrabet, durchschliffen und durchritschet, durchschlichen und durchstrichen, durchstiegen und durchkrochen, durchhutzelt und durchburzelt, durchstulpert und durchfallen, durchritten und durchschritten, durchreiset und durchfahren, von der Welt Scheinsal und Eitelkeit fast betrogen worden, und daß also das rechte Wesen dieser Orten, da ich noch hucke und mich tucke, weder zu suchen noch zu finden sein werde". Da gelangt er auf seiner Wanderung durch den Wasgau in die Burg Geroldseck, allwo die alten deutschen Helden Erzkunich Airovest, Herzog Hermann, König Witichund und Saro über den verwelschten, unvernünftigen Nachkömmling Gericht halten. Wie könnten die alten Helden, die mit Blut und Leben für die angeborene deutsche Freiheit gefochten haben, diesen mit à la Mode-Hosen und Wammest ausstaffierten Philander mit seinem undeutschen Namen, seiner welschen Haartracht und welschen Grammantzen (Grimassen), seiner Sprachvermengung für einen wahren Deutschen anerkennen?

Ihr böse Teutschen, man sollt' euch peutschen,
daß ihr die Muttersprach' so wenig acht.
Ihr tut alles mischen mit faulen Fischen
und macht ein misch Gewäsch, ein wüste Wäsch'.
Ihr liebe Herren, das heißt nicht mehren,
die Sprach' verkehren und zerstören.

Die Klage über die Sprachvermengung haben wir schon bei Opitz, die Angriffe auf das Alamodewesen bei Logau und Lauremberg vernommen. Kein anderer Zeitgenosse ruft aber mit solcher ehrfurchtsvoller Liebe die gute alte Heldenzeit zur Abstrafung der entarteten Gegenwart in die Schranken wie der vaterländisch zürnende Moscherosch. Geradezu als Untreue und Verrat am Vaterlande brandmarkt er den Dienst bei fremden Herren, den angeblichen Schützern des deutschen gemeinen Wesens. „Diene du dem Vaterland und

im Vaterland." So ein eifriger und fester Lutheraner Moscherosch auch war, weder der von Schweden und Franzosen dem deutschen Protestantismus aufgedrungene Schutz noch die spitzfindigen hochgelehrten Auslegungen der neueren Theologie wollten ihm rätlich erscheinen. Die Geistlichen wie die Juristen haften am zweifelhaftigen Buchstaben. Im „Todten-Heer" verteidigt sich Eulenspiegel gegen die Anklage, die alle Torheiten nach ihm benennen will, und hält der Gegenwart die ihren vor. Aber nicht mehr als Narrheiten werden sie jetzt wie in den Tagen von Brants „Narrenschiff" verlacht: als „Höllen-Kinder" sieht sie Philander, nachdem er statt des wenig begangenen rauhen und steilen Weges die vielbesuchte breite Straße eingeschlagen hat.

Wenn die Einkehr auf Burg Geroldseck als eine der seltenen Erinnerungen an das deutsche Altertum erfreut und das „Soldatenlob" durch die grellen Wirklichkeitsfarben der Kriegsgreuel die unmittelbarste Wirkung von allen „Gesichten" Moscherosch-Philanders ausübt, so ist doch das Gesamtbild seiner Zeit, wie die „Höllen-Kinder" es in engem Rahmen ausführen, künstlerisch vielleicht seine beste Leistung. So scharf er indessen sonst die Gebrechen seiner Zeit erkannte, als Schriftsteller blieb er selbst in ihren Schwächen befangen. Die wohlerworbene umfassende Gelehrsamkeit verleitet ihn, in massenhaften Anführungen seine Schriften damit auszuschmücken, und unter dem Reichtum allgemeiner Bemerkungen geht der Faden der Erzählung verloren. Aber die Ansätze zu einer realistischen Darstellungskunst, wie sie bei Moscherosch überall verstreut hervortreten, wurden eben in seinem Todesjahre in einem großen Romane, dem einzigen, der sich aus der gesamten deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts noch lebendig erhalten hat, durchgeführt, in Grimmelshausens „Simplicissimus".

In der ganzen ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts hatte der Roman, obwohl ihm die Gunst der Leser keineswegs untreu geworden war, in der deutschen Literatur doch nur eine äußerst bescheidene Rolle gespielt. Er lebt fast ausschließlich von Übersetzungen; selbständige Versuche treten gar nicht hervor oder fördern doch nichts Nennenswertes zutage. Nicht einmal die Leidenschaft für die modische Schäferdichtung äußert sich in eigenen Erzeugnissen. Sir Philipp Sidneys „Arkadia" mit Opitz' Überarbeitung der eingeflochtenen Gedichte, des Italieners Loredano und des Spaniers Montemayor „Diana", von Harsdörfer ausgeziert, bildeten neben der unvergleichlichen, vergötterten „Asträa" Honoré d'Urfés jahrzehntelang das Entzücken der feineren Gesellschaft. Dann wurden sie zurückgedrängt durch eine in Frankreich neu aufkommende Mode, den heroisch-galanten Roman, und die von der sogenannten Hofliteratur ausgehenden politischen (Staats-)Romane, denen auch wieder Opitz durch seine Verdeutschung von Barclays „Argenis" den Weg bahnte. Die alten Schwank- und Volksbücher erstehen wohl auf jeder Messe aufs neue, sie scheiden aber immer mehr aus dem Kreise der Literatur der Gebildeten aus. Der heroisch-galante Roman kann seine Abstammung von den Amadisromanen (vgl. Bd. I, S. 342f.) nicht verleugnen. Zwar die bösen Zauberer und schützenden Feen mit all ihren wunderkräftigen Talismanen, die Drachen und verwünschten Schlösser sind nicht mehr zeitgemäß. Aber Prinz und Prinzessin stehen nach wie vor im Mittelpunkte der an Kriegstaten und Aufruhr, grausamen Verfolgungen und wunderbaren Errettungen überreichen Handlung, die sich jedoch in tugendsamer Liebe der Hauptpersonen von den weitgehenden Freiheiten in Liebesdingen, wie sie zur Ausstattung der Amadisromane gehörten, sorgsam rein hält.

Indem Marie Leroy Sieur von Gomberville die Elemente des alten Ritter- und

Amadisromans mit der ganzen weichen Empfindsamkeit des Schäferromans zu verschmelzen wußte und den Helden, statt ihn noch länger in die Eisenrüstung zu stecken oder zum Schäfer zu machen, mit der modischen Tracht und galanten Sitte ausstattete, war noch vor Ende der dreißiger Jahre in Frankreich der neue Roman geschaffen worden. Durch La Calprenède, Madeleine und Georges de Scudéry erhielt er dann in Paris seine höchste Ausbildung. Durch Zesen (vgl. S. 18 und 58) wurde er in Deutschland eingeführt und machte auch bei uns Schule.

Allein eben in der Heimat des Amadisromans, in Spanien, wo das Ritterwesen viel länger als im übrigen Europa in der Wirklichkeit sich erhielt und die lebhafte Einbildungskraft beschäftigte, machte sich auch der Widerspruch geltend gegen die einseitige Ausmalung einer Phantasiewelt mit irrenden Rittern und auf dieser prosaischen Erde unmöglichen Abenteuern. Die satirische Verwahrung gegen jene ritterliche Verkennung der Wirklichkeit gibt den Inhalt her für den mit Recht berühmtesten und am meisten gelesenen Roman der ganzen Weltliteratur: für den „Don Quijote" von Miguel de Cervantes Saavedra (1605).

Bereits 1621 ist der Junker Harnisch aus Fleckenlandt, Don Kichote de la Mantscha, in Deutschland eingeritten, freilich nur ein Stück des sinnreichen Ritters, der dann erst 1683 in voller Wehr und Waffen in der deutschen Literatur Bügel faßte. Aber bereits lange, ehe Cervantes den satirischen Kampf gegen das Ritter- und Schäfertum in der Literatur und Einbildung seiner Landsleute unternahm, hatte sich im Gegensatz zur erträumten Welt ritterlicher Abenteuer in Spanien eine Wirklichkeitspoesie gebildet. Es entsteht ein Roman, der den armen Schelm aus den untersten Volksschichten auf seinem Lebensgange begleitet. Seine Abenteuer sind zwar nicht heroischer Art, aber möglich und dem Alltagstreiben abgelauscht; nicht Schwert und Lanze, sondern die Ohrfeigen des Herrn und der gefürchtete Stock des Alguacil sind dabei zu scheuen. Nicht eine zu gewinnende Krone, sondern ein Mittagessen und ein neues Gewand bilden den Einsatz. Wer kennt nicht Murillos pfiffig-lustige Betteljungen, die sich ihr erbeutetes Mahl so beneidenswert schmecken lassen?

Ein solcher Junge ist Lazarillo von Tormes, der Held des ersten pikarischen (Spitzbuben-) Romans (1554). Und es fehlte ihm nicht an gewandten Nachfolgern, unter denen der „Gil Blas" des Franzosen Le Sage (1715) es zu besonderem Ansehen gebracht hat. Die einen dieser anstelligen und nicht gerade leicht durch Gewissensbedenken behinderten Burschen kommen schließlich zu einem kleinen Amt oder Gütchen, die anderen erwerben sich wenigstens Anrecht auf Galeere und Staupbesen. Alle aber gaukeln uns das bunte Leben Spaniens und seiner Nebenländer vor Augen, lehren uns Land und Leute gründlich kennen. Dem idealisierenden Ritterromane gegenüber entrollt uns der bürgerliche Abenteurerroman ein Sittenbild seiner Tage. Als solche Abenteurer führen uns noch Goethes Wilhelm Meister und Gutzkows Lucie (im „Zauberer von Rom") in die Kulturbewegung des 18. und 19. Jahrhunderts ein. Das spanische Volksbuch von Lazarillos Schicksalen, das von dem Münchener Ägidius Albertinus übersetzte possierliche Leben des Landstörtzers (Landstreichers) Gusman oder Picaro, was gestalt er allerhand Stand, Dienst und Ämter versucht, viel Guts und Böses begangen und ausgestanden, der wunderliche Wandel der Landstörtzerin Justina Picara und eine Reihe anderer solcher spanischer Schelmenromane waren schon vor Ausbruch des Krieges in deutschen Übersetzungen verbreitet. Aber erst Grimmelshausen schuf nach den spanischen Vorbildern einen selbständigen deutschen Roman, ein dichterisches Lebens- und Sittenbild aus den Tagen des Dreißigjährigen Krieges.

Der Dichter fand wie einstens Fischart Lust daran, seinen Namen zu verstecken. Bald

als German Schleifheim von Sulsfort, bald als Melchior Sternfels von Fuchsheim oder Philarchus Grossus von Trommenheim auf Griffsberg empfiehlt er seine lustigen, annehmlichen und nützlich zu betrachtenden Geschichten. Die lutherische Familie Christoffel war in dem hessischen Gelnhausen ansässig, wo des Dichters Großvater, Melchior Christoffel, das Bäckergewerbe ausübte. Dort wurde auch Johann Jakob Christoff, der sich später von Grimmelshausen schrieb, um 1624 geboren. Schon zehnjährig kam er ins Feldlager, bald der, bald jener Partei zugeworfen. 1646, da er als Musketierer in Offenburg stand, soll er nach den urkundlichen Nachweisen bereits zum Katholizismus übergetreten sein. Aus seinen Schriften läßt sich nur aufrichtig-ernste Frömmigkeit, nicht die Zugehörigkeit zu dem einen oder anderen Glaubensbekenntnis folgern, so frei und mild steht er dem religiösen Hader seiner Zeitgenossen gegenüber. 1649 hat er sich als Regimentssekretär zu Offenburg verheiratet; als Schultheiß des Bischofs von Straßburg ist er am 17. August 1676 zu Renchen im Schwarzwald gestorben.

Ruhm und Fortleben verdankt Grimmelshausen seinem 1668 zuerst erschienenen Hauptwerke, dem abenteuerlichen „Simplicissimus". Die Beschreibung des Lebens dieses seltsamen Vaganten steht indessen mitten in einer Reihe teils nahe verwandter, teils ziemlich anders gearteter Schriften. Von einem Bildungsgange, wie ihn beinahe alle anderen deutschen Dichter des 17. Jahrhunderts durchgemacht haben, war der Musketierer natürlich ausgeschlossen, zu seinem Glücke ausgeschlossen. Denn der Vorzug des größeren Teiles von Grimmelshausens Schriften besteht gerade in der unbefangen natürlichen Wiedergabe des Erlebten und Gesehenen. Wie er in den verschiedensten Lebenslagen die Menschen scharf zu beobachten Gelegenheit gehabt hat, so stellt er sie leibhaftig vor unsere Augen. Er individualisiert und läßt jeden seinem Wesen entsprechend handeln. Was er aus Büchern entnommen hat, weiß er gut mit dem Selbstgeschauten zu verbinden, und nach einigen tastenden Versuchen geht er seine eigenen Wege.

Zuerst (1659) übersetzt er eine ziemlich krause französische Erzählung („Der fliegende Wandersmann nach dem Monde"), dann versucht er es mit einem Traumgesicht nach Moscherosch's Muster, und daraufhin erst wagt er es, ganz er selbst zu sein und mit der Lebensbeschreibung seines Simplicius Simplicissimus hervorzutreten, die er zum Teil noch während seiner Soldatenzeit, doch wohl als eine Art von „Dichtung und Wahrheit", geschrieben hatte. Es mochte ihn damals schon gedrängt haben, all die empfangenen und in seiner lebhaft arbeitenden Einbildungskraft weitergesponnenen Eindrücke in einer Reihe bunter Bilder festzuhalten. Aber er besaß jetzt, wo er doch manche Lücken seiner Bildung ausgefüllt hatte, auch schriftstellerischen Ehrgeiz. Und da in der vornehmen Literatur ein so volkstümlich rohes Werk, wie der „Simplicissimus" der galanten Welt erschien, nicht mitzählte, so versuchte sich Grimmelshausen mit der ausführlichen Historie vom ägyptischen Joseph und mit „Dietwalds und Amelindens anmutiger Lieb- und Leidsbeschreibung" auch auf dem Gebiete des modischen Kunstromans. Es dient diesen auffallenden Mißgriff zu entschuldigen, wenn man sich erinnert, daß selbst der Dichter des „Don Quijote" die von ihm verspottete Romangattung durch eine eigene Schöpfung vermehrt hat. Grimmelshausen kehrte nach diesem Abirren in den ihm fremden Bereich des heroisch-galanten Romans dauernd zur realistisch-volkstümlichen Dichtung zurück. Er benutzte die Beliebtheit des „Simplicissimus", um selbst auch andere seiner Schriften, wie den „Ewig währenden Kalender" und den „Staats-Kram", durch den Namen der von ihm geschaffenen Gestalt zu empfehlen, die so ihr eigenes Leben in der Dichtung weiterlebt. Auch die Nachahmer bemächtigten sich ihrer und ließen einen französischen, dänischen, türkischen „Simplicissimus" erscheinen. So ist der weltfremde Junge aus dem Spessart weit hinausgewachsen über die Helden der spanischen Schelmenromane. Durchaus mit persönlicher Eigenart, manchen Charaktereigenschaften und Schicksalen seines Dichters selbst ausgestattet, wie der Simplicius ist, zeigt er in seinem Lebensgange doch etwas allgemein Menschliches, das ihm zugleich einen typischen, symbolischen Zug verleiht.

Goethe hat am Schlusse seines Abenteurerromans „Wilhelm Meister" das strebende Bemühen seines irrenden Helden mit dem biblischen Saul verglichen, der Geringwertiges zu suchen ausging und eine Königskrone fand. So zieht der blöde Knabe Simplex, ein tumber Tor wie Herzeloydens Sohn (vgl. Bd. I, S. 124), in die Welt, die den Unwissenden höhnt. Allein sie lockt ihn wie Parzival in ihre Kreise, er verfällt, von Gott losgetrennt, in Sünde und Schande, bis der trotzig-weltliche Hochmut weicht und er zuletzt das höchste Gut, die Ruhe des Gemütes, in demütiger Anbetung der Wunderwerke Gottes erkennt und findet.



Abbildung aus dem „Simplicissimus". Nach einem Kupferstich in Grimmelshausen, „Der aus dem Grabe der Vergessenheit wieder erstandene Simplicissimus" (1684), in der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel. Vgl. die untenstehende Anmerkung.

Mit dem wilden Greuel der raubenden Soldaten, die des Knaben Vaterhaus, den abgelegenen Spessarthof, überfallen, setzt der Kulturroman aus dem Deutschland des 17. Jahrhunderts bezeichnend genug ein. Der Knabe, den man beim Schafhüten vor den Wölfen gewarnt hatte, hält die Kürassiere, die ihn mit seiner Sackpfeife im Walde mitnehmen, da er Roß und Mann für eine einzige Kreatur ansieht, wirklich für Wölfe. Hausen diese Kriegsleute doch auch ärger als Wölfe in seines Knans (Vaters) Hof. Besänftigend tönt, nachdem der Knabe diesen Greueln entflohen ist, des Einsiedlers, seines ihm unbekannten Erzeugers, frommes Lied „Komm, Trost der Welt, o Nachtigall" in die erregte, geängstigte Kinderseele. Aber der friedlichen Waldidylle folgen aufs neue grelle Bilder aus dem zwischen Soldaten und Bauern waltenden schonungslosen Kriege. Und nun wird der Zögling des stillen Waldbruders selbst in das Kriegstreiben hineingezogen. Die Satanskünste der Hexen, denn echt volkstümlich teilt Grimmelshausen die Wahnvorstellungen seiner Kriegskameraden, und die gefährlichere Verführung seiner Umgebung locken den Simplex an, ein festes Band der Freundschaft schlingt sich um ihn und den gewählten Herzbruder. Als kühner Parteigänger tut er sich hervor, doch das Glück hält ihm weder als dem waghalsigen Jäger von Soest im Kriege stand noch später in Paris als dem von sittenlosen vornehmen Frauen geliebten beau Alman (schönen Deutschen). Aber trotz des über ihn hereinbrechenden Unglücks ist er noch nicht reif, den Warnungen eines seeleneifrigen Geistlichen Gehör zu schenken. Nur des Herzbruders Treue kann ihn

---

Zur Erklärung des obenstehenden Bildes: Humana feritas Luporum Rapacitas = Die menschliche Wildheit (ist wie die) Raubgier der Wölfe. — Rechts oben (vom Beschauer) nehmen Kürassiere den Simplicius mit seiner Sackpfeife im Walde mit. — „Ob zwar etliche anfingen zu metzgen, zu sieden und zu braten, daß es sahe, als sollte ein lustig

dem schlimmsten Räuberleben entreißen. Böse Enttäuschungen erwarten den Reichgewordenen in seiner Ehe. Nicht die geheimnisvollen Wunder des Mummelsees noch der Reiz der Fremde vermögen ihm Befriedigung zu gewähren. Mit müdem Leibe und verwirrtem Verstande denkt er sehnsüchtig der edlen verlorenen Jugendzeit und Unschuld und zieht sich klagend zurück aus der schnöden, argen Welt, um sich vorzubereiten auf ein seliges Ende. Die Fortsetzungen, die Grimmelshausen selbst diesem herben Schlusse von der Frau Welt Lohn noch angehängt hat, die Teufelserscheinungen und eine mit Schiffbruch endende, mißglückte Jerusalemreise wären wohl entbehrlich. Klingt nun Simplicissimus' Robinsonleben auf der fruchtbaren Insel auch versöhnlicher aus, so stimmt der ursprüngliche Schluß, der den weltmüden Mann wieder in die Spessarter Wildnis zurückführt, aus der der Knabe ausgezogen war, doch einheitlicher zum Tone des Ganzen.

Wieviel urwüchsigen Humor der Dichter auch entfaltet, wie offen er alle Verhältnisse aufdeckt und jedes Ding derb bei seinem Namen nennt, ein ernster Sinn hat das Werk als Ganzes geschaffen. Man mag sich Grimmelshausen als einen jener komischen und satirischen Dichter vorstellen, die den Lesern heiteres Lachen erregen und doch selbst mit trübem Ernste auf ihr Werk und die Welt blicken. Gewiß, der Dichter, der mit so gutem Humor die Geschichte vom „Ursprung des ersten Bärenhäuters" und seiner dem Teufel versprochenen Enthaltung von aller Reinlichkeit zu erzählen wußte, war kein sauertöpfischer Moralist, und der maulhenkolischen (melancholischen) Köpfe Schmälerei hat er selber kräftig abgewiesen. Wer so zu malen versteht, den freuen Zeichnung und Farben auch ohne jede Nebenabsicht. Aber er gebrauchte „seinen gewöhnlichen lustigen Stilum", um, wie er in der Vorrede zum „Wunderbarlichen Vogelnest" betont, unter dem Schein kurzweiliger Geschichten nichts anderst zu suchen, als die Menschen zu erinnern, daß sie jederzeit in allem ihrem Tun und Lassen, Handel und Wandel die göttliche Gegenwart vor Augen haben sollten.

Nicht bloß als eine Weiterführung des erfolgreichen simplicianischen Themas, sondern als wohlbedachte Gegenbilder zu des Simplex Lebenslauf stellte Grimmelshausen seinem Hauptgelden die wunderseltsame ausführliche Lebensbeschreibung der Erzbetrügerin und Landstörtzerin Courage und des seltsamen Springinsfeld entgegen.

Auch Springinsfeld war einst wie Simplicissimus ein frischer, wohlversuchter und tapferer Soldat; jetzt sehen wir ihn als ausgemergelten, verschlagenen Bettler. Die Rittmeisterin Courage endet nach einem schandvollen Lagerleben als Zigeunerin und Zauberin auf dem Scheiterhaufen. Simplicissimus hat nach vielem Irren in seinem dunklen Drange doch noch den rechten Weg der Entsagung und Sündenflucht gefunden; seine Genossen gehen elend zugrunde. Die Zaubergabe der Courage aber, das unsichtbarmachende Vogelnest, vererbt sich weiter. Der Talisman verlockt seinen Eigentümer zur Sünde, stürzt ihn in Seelen- und Leibesgefahr, bis er den frommen Entschluß faßt, der verführerischen Macht freiwillig zu entsagen. Zuvor aber ermöglicht uns der Besitzer durch seine Unsichtbarkeit, wie Le Sages „Diable boiteux" durch Abdeckung der Dächer, in so manche Familiengeheimnisse hineinzublicken, die sich gleich einer Novellenreihe oder wenigstens als angedeutete Novellenmotive innerhalb des Rahmens der Zaubergeschichte zusammenschließen.

Wenn bei Moscherosch und Schupp die Satire noch häufig des Verfassers zitatenreiche Meinung über die Dinge bringt, anstatt uns diese selbst im richtigen Lichte vorzuführen, so ist in Grimmelshausens simplicianischen Romanen die gebundene Satire frei geworden. Der Dichter sagt uns sein Urteil über die Erscheinungen und fordert das unserige heraus,

---

Panquet gehalten werden, so waren hingegen andere, die durchstürmten das Haus unten und oben. Bettladen, Tische, Stühle und Bänke verbrannten sie. Es hatte jeder seine eigne Invention die Bauren zu peinigen, und also auch jeder Bauer seine sonderbare Marter (Hintergrund links). Meinen Knän setzten sie zu einem Feuer, banden ihn, daß er weder Hände noch Füße regen konnte, und rieben seine Fußsohlen mit angefeuchtem Salz, welches ihm unsre alte Geiß wieder ablecken und dadurch also kützeln mußte (Vordergrund), daß er vor Lachen hätte bersten mögen. In solchem Gelächter bekannte er seine Schuldigkeit und öffnete den verborgenen Schatz."

indem er diese selbst uns scharf umrissen, wie sie seinem Blicke sich geoffenbart haben, vor Augen stellt.

Allein welch außergewöhnliche Beobachtungsgabe und Gestaltungskraft, welch lebendiger dichterischer Sinn dazu gehörte, das zeigt die Vereinsamung, in der wir Grimmelshausen finden. Von der Schar der gewöhnlichen Nachahmer braucht man nicht erst zu reden. Aber wie weit ist der Abstand, der selbst die von Grimmelshausen deutlich beeinflußten satirischen Romane Christian Weises von den simplicianischen Schriften scheidet! Die vier Romane des später als Rektor in Zittau so fruchtbaren Dramatikers gehören sämtlich den Jahren an, in denen er noch Professor der Beredsamkeit, Dichtkunst und Politik am Gymnasium zu Weißenfels war (1670—78). Bei ihm, der nirgends den Erzieher verleugnet, ist die poetische Fabel wirklich nur der Tugendlehren wegen da, die durch die bunte Einkleidung der kitzligen und neubegierigen Welt in unterhaltender Weise beigebracht werden sollen. „Indem sie sich lauter lustige und zeitvertreibende Sachen einbilde, lese und erwäge sie auch unvermerkt die klugen Lebensregeln mit.“



Christian Weise. Nach einem Ölgemälde in der Stadtbibliothek zu Zittau.

Weises lehrhafter Sinn ließ ihn in den „Curiösen Gedanken von deutschen Versen“ den dreifachen Nutzen der Poesie, Dienstleistung, Vergnügung der Affekte, Erholung, als ihre eigentliche Aufgabe bezeichnen. Diese Nüchternheit verhinderte indessen nicht, daß ihm in seiner Leipziger Studentenzeit in den „Überflüssigen Gedanken der grünenden Jugend“, dem Nebenwerk gar weniger Stunden, manches in Anlehnung an Studenten- und Gesellschaftslieder einfach und frisch im Ausdruck gelang. Auch er erkennt Opitz als unser aller Meister an, aber gegenüber den neueren Narrenpossen ohne Geschicke und Gelenke sind ihm die alten Lieder mit ihren Reimen, „was bei meiner alten Großmutter Zeit ist Mode gewesen“, doch lieber. Er ist einer der wenigen, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts das Volkslied nicht verachten lassen. Gedichte wie z. B. „Der ordentliche Liebesprozeß“, in dem nicht ohne schalkhafte Grazie die ganze Entwickelung einer Neigung vom ersten Blickchen bis zur erloschenen Liebe in wechselnden Versmaßen zum Ausdruck

kommt, gelingen ihm freilich nur ganz vereinzelt. Leichtigkeit und Rhythmus und ein Anflug glücklichen Humors können beim Lyriker nicht den Mangel wärmeren Empfindens ersetzen.

Auch in seinen geistlichen Liedern stört die trockene Nüchternheit. Aber wenn man von Lohensteins „Tränen", „Hyazinthen" und „Rosen" zu den „Überflüssigen Gedanken" sich wendet, so lernt man doch das Gesunde und Natürliche in diesen einfachen Liedern schätzen. Der nüchtern-praktische Sinn, mit dem Weise seine Schüler fürs Leben, nicht für die Schule ausbilden will, ist in dem pedantischen Zeitalter selten genug anzutreffen. Lebensklugheit und gewandtes Benehmen ist die „Politik", die er in Dichtungen und Lehrbüchern („Politischer Redner", 1677) der Jugend einzuprägen bestrebt ist. Wer sich aber Lust und Vorteile verschaffen will, die ihm nicht zukommen, ist ein „politischer Näscher"; vor den übeln Erfahrungen eines solchen warnen Weises Romane.

„Die drei Hauptverderber" stellen in der Art von Moscherosch's „Gesichten" dar, wie man am Hofe des Wendenkönigs Mistevoi hoffe, durch Religionsstreitigkeiten und Gleichgültigkeit, durch selbstsüchtige machiavellistische Grundsätze und Alamodewesen das deutsche Vaterland zugrunde richten zu können. Dagegen sind die beiden Romane: „Die drei ärgsten Erznarren" und „Die drei klügsten Leute in der ganzen Welt" mehr in der Art des simplicianischen „Vogelnestes" (vgl. S. 52) gehalten.

Da ein Testament von dem Erben fordert, daß er in seinem Schlosse die drei ärgsten Narren auf der Welt abmalen lasse, so muß dieser mit seinem Hofmeister durch Deutschland reisen. Die Geschichte nähert sich damit bereits der Rahmenerzählung, da die Testamentsklausel nur die Einkleidung hergibt, um eine Reihe von Einzelvorgängen, kleineren Torheitsgeschichten, zu erzählen. Nicht so ganz einfach verläuft die Handlung in den „Klügsten Leuten". Zwei eifersüchtige Ehemänner — das Motiv läßt sich ziemlich weit über Lafontaine und Ariost hinaus verfolgen — ziehen in die Welt, um sich zu vergewissern, wie es mit dem Hauptschmucke anderer Männer bestellt sei, und die drei klügsten ausfindig zu machen. Aber ihre grundlos verdächtigten Frauen setzen verkleidet den Ausreißern nach, und bis zu ihrer schließlichen glücklichen Vereinigung sehen und hören beide Paare genug des Belehrenden von Narrheit und Klugheit.

Das Einzelne versteht Weise lebhaft und anschaulich darzustellen, vor derbster Vorführung der Wirklichkeit trägt er kein Bedenken, aber alle Augenblicke erteilt er entweder durch den Mund des Hofmeisters oder auch in eigener Person Belehrung, so daß der Leser niemals sich den Dingen hingeben kann, wirklich poetische Eindrücke und innere Anteilnahme, wie Grimmelshausen sie weckt, ausgeschlossen bleiben.

Wie die Satire gerade durch das vollständige Zurücktreten der Person des Dichters und durch die zusatzlose Erzählung des Helden selbst es zur ungestört heiteren und die Torheit vernichtenden Wirkung bringen kann, zeigt „Schelmuffskys wahrhafftige curiöse und sehr gefährliche Reisebeschreibung zu Wasser und zu Lande" (1696). Mit diesem kleinen satirischen Roman wie mit seinen Harlekinsspielen von der ehrlichen Frau Schlampampe zu Plißine (Leipzig a. d. Pleiße) hat der stud. theol., dann stud. jur. Christian Reuter freilich zunächst gerade das beabsichtigt, wogegen Rachel, Moscherosch, Weise sich so entschieden verwahrten: die persönliche Satire. Allein der Reisebericht und die Komödien, welche bei Molière und dem alten Fastnachtsspiel Anleihen machten, üben auch ohne alle Kenntnis persönlicher Beziehungen so heitere Wirkung aus, daß unsere Literatur ein Recht hat, den Leipziger Studiosus Reuter als einen ihrer frischesten Satiriker zu rühmen.

Schelmuffsky, das verzogene Söhnlein der „ehrlichen Frau" aus Schelmerode, das keine vierzehn Tage der Vaterstadt den Rücken gekehrt hat, erzählt im aufgeblasenen galanten Modetone eines verwegenen Kavaliers, der doch auf Schritt und Tritt den ungebildeten feigen Knoten verrät, von seinen Amouren und Duellen, der Aufnahme, die er, „der Tebel hohl mer", in Indien bei dem großen Mogul gefunden hat. Er prahlt, wie er als braver Kerl überall ästimiert worden und mit dem Herrn Bruder Grafen

Freundschaft gehalten habe. Das Unmöglichste, wie seine Fußwanderung von Hamburg nach London, seine Wagenfahrten in Venedig, erzählt er mit einer ruhigen Sicherheit, aus der ihn auch der von ihm selbst berichtete Unglaube des naseweisen kleinen Vetters, der schlauen Wetterkröte, nicht bringen kann.

In der langen Reihe der Lügendichtungen gebührt Schelmuffsky der Ehrenplatz neben dem Freiherrn von Münchhausen. Der Studentenhumor, freilich kein harmloser, hat hier ein wirkliches Volksbuch mit aller derben Frische der älteren Volksbücher geschaffen.

Reuter hatte als Satiriker einen treffenden Scharfblick bewiesen, als er seinen platten Gesellen gerade durch Erzählungen von Reiseerlebnissen sich als Aufschneider der Lächerlichkeit preisgeben ließ. Nach der Beendigung des Krieges wuchs die Teilnahme für Berichte aus fernen Ländern. Schon Grimmelshausen hatte in dem später angehängten sechsten Buche seinen Simplicissimus übers Meer fahren, Schiffbruch und Gefangenschaft erleiden und auf einer menschenleeren Insel sich einrichten lassen. Aber erst einige Jahrzehnte später wurden solche Schilderungen einsamen Insellebens in der deutschen Literatur Modesache. Es bedurfte auch hierfür einer vom Ausland kommenden Anregung.

Im Jahre 1719 hat der Engländer Daniel Defoe die abenteuerlichen Erlebnisse des Matrosen Alexander Selkirk auf der Südseeinsel Juan Fernandez seinem Romane zugrunde gelegt: „Das Leben und die seltsam überraschenden Abenteuer von Robinson Crusoe. Beschrieben von ihm selbst.“ Das Buch hatte sofort einen ungeheuren Erfolg. Der Übersetzung schlossen sich in Deutschland bis in die siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts die verschiedenartigsten Nachahmungen in gedrängtem Haufen an. Den Charakter eines pädagogischen Unterhaltungsbuches für Kinder hat „Robinson der Jüngere“ erst seit Joachim Heinrich Campes Bearbeitung (1779) angenommen. Aber schon manche der früheren Robinsonaden verwirklichten teilweise Rousseaus Idee, von der Campe sich leiten ließ, eine Lage darzustellen, „worin sich alle natürlichen Bedürfnisse des Menschen auf eine dem Geiste des Kindes sinnliche Art zeigen, und wo sich die Mittel, für diese Bedürfnisse zu sorgen, nach und nach mit eben derselben Anschaulichkeit entwickeln“.

Die Anfänge der menschlichen Kultur und Gesellschaftsgründung, die mühselige Neuerfindung der seit Jahrtausenden erworbenen einfachsten Werkzeuge und Vorrichtungen durch die Arbeit und Intelligenz eines oder einiger aus dem alten Kulturboden losgerissenen Menschen auszumalen, war schon vor Defoe öfters als verlockende Aufgabe erschienen. Bis in die arabische Literatur hinein läßt sich die Aufstellung dieses Problems zurückverfolgen. Den Verfertigern der deutschen Robinsonaden tut man aber zu viel Ehre an, wenn man eine solche philosophische Auffassung bei ihnen sucht. Und noch weniger lassen sie sich von Europamüdigkeit und idyllischem Naturempfinden leiten. Grimmelshausens gealterter Simplicissimus hat freilich in seinem wechselreichen Leben so viel Welterfahrung gewonnen, daß nichts ihn zur Rückkehr von seiner einsamen Insel unter die lieben Mitmenschen zu bewegen vermag. Aber im übrigen ist der Ewald von Kleistische Ausspruch „Ein wahrer Mensch muß fern von Menschen sein“ gar nicht nach dem Sinne der Verfasser und wohl auch nicht der Leser der Robinsonaden. Die Trennung von der bürgerlichen und mehr noch von der kirchlichen Gemeinschaft wird durchaus als ein Unglück empfunden. Die verschiedenen männlichen und weiblichen Robinsone, denn auch Jungfer Robinson und Robinsonin treten in die Schar ein, können auch in der idyllischsten Gegend das Alleinsein nicht vertragen.

Indessen auch das Inselmotiv selbst wird öfters aufgegeben, schon der erzwungene Aufenthalt fern von der Heimat, etwa in türkischer Gefangenschaft, kann an Stelle der Insel

treten. Um so mehr Gewicht fällt dann auf die abenteuerlichen Schicksale oder in ernster gehaltenen Robinsonaden auf den geographischen und ethnographischen Unterricht. Es kommt wohl vor, daß Missionsberichte vom Kongo in Äthiopien zur Anreizung der Leser mit einem neuen Titel, „Der Geistliche Robinson" (1723), versehen werden. Die erwachte geographische Teilnahme suchte nach dem Maße der damaligen Kenntnis in den Robinsonaden wie im Ausgang des 19. Jahrhunderts bei ungleich gesteigerten wissenschaftlichen Ansprüchen und technischen Mitteln etwa in Jules Vernes oder Kurt Laßwitz' Reiseberichten mit Aufregung gewürzte unterhaltende Belehrung.

Anderseits will bald auch jeder Landesteil seinen eigenen Robinson haben. Selbst in das sonst so streng vom protestantisch-deutschen Büchermarkt abgeschlossene Österreich dringt die Robinsonade ein, so daß ein böhmischer und oberösterreichischer, ein steyrischer und Wiener Robinson neben einem „Magyar Robinson" auftauchen. Daß da im Reiche sich die italienischen und holländischen, schwäbischen, thüringischen, sächsischen, kurpfälzischen Robinsone tummeln, ist selbstverständlich. Ein großer Teil dieser Robinsonaden sind einfache Abenteurerromane, die mit dem englischen Urbilde nur noch durch den zugkräftigen Namen verbunden sind.

Die weitaus bedeutsamste aller deutschen Robinsonaden liegt in den vier Bänden der „Insel Felsenburg" vor, die der Stolbergische Hofagent Johann Gottfried Schnabel zwischen 1731 und 1743 unter dem Namen Gisander herausgegeben, Ludwig Tieck 1827 einer Erneuerung wert gehalten hat, nachdem schon vorher romantische Dichter wie Arnim aus der ausgedehnten Rahmenerzählung manches wieder hervorgezogen hatten. In Stolberg am Harz hat Schnabel, nachdem er im Hauptquartier Prinz Eugens dessen niederländische Feldzüge mitgemacht hatte, in den dreißiger Jahren eine Zeitung, die „Stolbergische Sammlung neuerer und merkwürdiger Weltgeschichte", herausgegeben. Aber kein anderes Werk als die „Insel Felsenburg", und auch diese nur in den ersten beiden Teilen, hat von Schnabels schriftstellerischem Können dauerndes Zeugnis abgelegt.

Schnabel läßt die einzelnen Mitglieder der Felsenburger Kolonie, die sich aus den verschiedensten Lebensstellungen zusammengefunden haben, ihre wunderlichen Fata aus der alten Heimat erzählen. Auf diese Art verbindet er die novellistische Sittenschilderung der deutschen Verhältnisse mit der Robinsonade. Die Rahmenerzählung erscheint hier völlig ausgebildet. Albertus Julius, ein geborener Sachse, ist mit seinem Herrn und dessen junger Gemahlin durch Schiffbruch auf die scheinbar unzugängliche, im Innern aber paradiesische Insel Felsenburg verschlagen worden und wird nun hier der Stammvater eines blühenden, starken Geschlechtes. Durch Anwerbung deutscher Handwerker und eines lutherischen Predigers erwächst ein wohlgeordnetes Gemeinwesen, das seine Unabhängigkeit auch gegen holländische Habgier zu verteidigen weiß. Wie für die realistische Schilderung der Fata der einzelnen, so weiß Schnabel auch für die Idylle und das fromme Eheleben des ersten Paares den Ton glücklich zu treffen. Es fehlt nicht an dem konventionellen Geisterspuk und den erbaulichen Moralien. Aber Naturempfinden und Verständnis für das soziale Problem des Robinsonstoffes hat der geschickte und kenntnisreiche Schriftsteller entschieden besessen.

Mit der Schilderung des glückseligen Zustandes des Felsenburger Gemeinwesens, in dem weder religiöser Hader noch soziale Scheidung der Stände, weder Luxus noch Armut eine Stätte finden, liefert auch Schnabel einen Beitrag zum erlesenen Häuflein der Staatsromane. Opitz hatte schon 1626 eine Übersetzung von Johannes Barclays, des in Frankreich naturalisierten Schotten, lateinischer „Argenis" (1621) gegeben, in der die Zustände des von Parteien zerrissenen Frankreich unter den letzten Valois unter durchsichtiger Maske geschildert wurden. Aber einen selbständigen, ernsten Beitrag zu den von Platons „Republik" über Campanellas „Sonnenstaat" und Thomas Morus' „Utopia" bis zu

Bellamys „Rückblick aus dem Jahr Zweitausend“ sich erstreckenden dichterisch-philosophischen Versuchen einer Ausmalung des Idealstaates, der „Schlaraffia politica“, hat die deutsche Literatur erst hart am Schlusse des Jahrhunderts, 1699, mit der Schilderung des wohleingerichteten, „von vielen gesuchten, aber nicht gefundenen Königreichs Ophir“ geliefert. An Ansätzen zu den später von Haller und Wieland ausgebildeten romanhaften Regentenspiegeln hat es seit dem Bekanntwerden der „Argenis“ nicht gefehlt. So scharf der politische Roman gegen Hofleben und „Hofschule“ loszieht, das höfisch-politische Element setzt sich im heroisch-galanten Romane doch fest.



Anton Ulrich, Herzog von Braunschweig-Lüneburg.
Nach dem Stich von E. Chr. Heiß (1660—1731), in der k. k. Hofbibliothek zu Wien.

Zu Madeleine de Scudérys berühmtem Hauptwerke, den zehn Bänden ihres „Artamène ou le grand Cyrus“ (1649—53), ist wie zu Barclays „Argenis“ ein eigener Schlüssel herausgegeben worden. Aus ihm erfahren wir, daß hinter den alten Perserhelden die politischen und gesellschaftlichen Koryphäen aus den Tagen der Fronde versteckt seien. König Cyrus ist der große Condé, Therpandre der Dichter Malherbe, Arthénice die Herrin des Hôtel Rambouillet, das Haupt einer bestimmten literarischen Schule. So bekamen die im grauen Altertum oder fernsten Orient spielenden Romane Beziehungen zur nächsten Umgebung. Der Kostümereiz des geschichtlichen Romans verband sich mit der Neugierde, die einer jüngsten Vergangenheit und ihren noch lebenden Trägern gebührte. Allerdings vermochte nur der kleinere Teil der heroisch-galanten Romane so das politische Element des Staatsromans zu Hilfe zu rufen, die modische Verbindung fand aber auch in deutschen Romanen statt; auch der fürstliche Romandichter in Braunschweig hat seiner „Römischen Oktavia“ einen Schlüssel nach Art des zum „Großen Cyrus“ gelieferten beigegeben.

Dem Range nach gebührt der Vortritt dem Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Lüneburg. Er, der wegen seiner „vortrefflichen Inventiones“ und „anmutig deutschen Wohlredenheit“ in der Fruchtbringenden Gesellschaft als der „Siegprangende“ gefeiert wurde, brachte den von Heinrich Julius (vgl. Bd. I, S. 331) gepflanzten Dichterlorbeer der braunschweigischen Welfen wieder zu neuen Ehren.

Mit den fünf Bänden seiner „Durchlauchtigen Syrerin Aramena“ (1678) und den sechs Teilen der nach mancher Überlegung ausgeführten „Römischen Oktavia“ (1711) hat es der gelehrte Schüler von Schottelius dem Geschmack der modisch gebildeten Leserkreise zu Danke gemacht. In seinem „Fürstlichen Davids-Harpfen-Spiel“ hatte er schon vorher den protestantischen Gesangbüchern einige formal gut gelungene Lieder geliefert. Das galante Schäferwesen in der syrischen Patriarchenzeit

wie die Verarbeitung der römischen Kaisergeschichte entsprach seinen und seiner Zeitgenossen Lieblingsneigungen. In der „Geschichte der Prinzessin Solane", einer der unzähligen Episoden der „Oktavia", ist die Geschichte vom Grafen Königsmark, deren Anziehungskraft noch Schillers und Heyses Dramatisierungsversuche bewiesen haben, verborgen. Die wirkliche Weltbildung des hochstehenden, ebenso prunkliebenden wie tatkräftigen Autors, einer treuen Miniaturnachahmung des Versailler Sonnenkönigs, gibt seinen Romanen manchen Vorzug vor jenen der gleichzeitigen zünftigen Schriftsteller. Wo ein so gewandter, kluger Fürst seine Ansichten ausspricht, mußte es für die Zeitgenossen Wert haben, sie kennen zu lernen. Aber die schwerfällige und weitschweifige Anlage der pseudohistorischen Dichtungen wird auch dadurch um nichts gebessert.

Groß Rühmens ist von dem ganzen heroisch-galanten Roman des 17. Jahrhunderts, diesen „tollgewordenen Enzyklopädien", wie sie von Eichendorff wegen ihrer Aufstapelung alles möglichen, besonders geschichtlichen Wissens innerhalb der zimperlichen Liebesgeschichten spöttisch genannt wurden, ja überhaupt nicht zu machen. Indessen treten die literarischen Neigungen weiter Kreise der Bevölkerung doch in dem Charakter der bevorzugten Unterhaltungsliteratur am deutlichsten hervor. Der Roman ist nach August Wilhelm Schlegels Ausspruch der Punkt, wo die Literatur am unmittelbarsten das gesellige Leben berührt. Der heroisch-galante Roman hat weit ins 18. Jahrhundert nachgewirkt, noch bei Wieland begegnen wir seinen leisen Nachschwingungen. Wenn Tadler des geschichtlichen Romans in den drei letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts in diesem nur ein zeitgemäß verändertes Wiederaufleben des alten pseudohistorischen Romans sehen wollten, so ist doch jedenfalls dabei in keinem Falle an einen Einfluß der älteren auf die neueren Romandichter zu denken.

Aber auch in anderem Zusammenhange kann der heroisch-galante Moderoman des 17. Jahrhunderts besondere Beachtung von seiten der Literaturgeschichte fordern. Die Abhängigkeit der deutschen erzählenden Literatur von französischen Vorbildern macht sich durch alle Jahrhunderte geltend. Das mittelhochdeutsche höfische Epos wie der in der Übergangszeit des 14. und 15. Jahrhunderts auftretende Prosaroman sind Bearbeitungen französischer Vorlagen. Ihnen schließt sich die Herrschaft der Amadisromane (vgl. Bd. I, S. 342 f.), die uns aus Frankreich zugingen, an. Die zweite Hälfte des 17. und der Anfang des 18. Jahrhunderts sind dann von der Nachahmung der Erzählungen von Gomberville, Calprenède, Scudéry, eben unseren heroisch-galanten Romanen, ausgefüllt. Im Verlauf des 18. Jahrhunderts übernimmt der englische Roman die Führung, die er dann erst etwa im dritten Jahrzehnt des neunzehnten wieder dem französischen überläßt. So erscheint der heroisch-galante Roman der Zesen, Bucholtz, Anton Ulrich als ein Glied in der langhinschleppenden Kette, die unsere Erzählungsliteratur an die französischen Vorbilder bindet.

Die Übertragung der neuausgebildeten französischen Erzählungskunst auf die deutsche Literatur verdanken wir, wenn sie überhaupt Dank verdient, **Philipp von Zesen**. Als Gründer einer Sprachgesellschaft und Sprachreiniger ist der „Wohlsetzende" und „Färtige" uns bereits im Gefolge der Fruchtbringenden Gesellschaft entgegengetreten (vgl. S. 18). Aber vielseitig und umfassend war auch seine eigene schriftstellerische Tätigkeit. Sein staatspolitisches Buch über das Gemeinwesen der vereinigten Niederländer („Niederländischer Leue") und die „Geschichte der Stadt Amsterdam" sind die Früchte seines wiederholten längeren Aufenthaltes in Holland, das ihm, ehe er schließlich in Hamburg Rast fand, seine zweite und eigentliche Heimat geworden war. Er verfaßt geschichtliche Werke und trägt aus unterschiedlichen Land- und Reisebeschreibungen eine „umbständliche und eigentliche Beschreibung von Africa" zusammen (1670), gibt Gebetbücher für Frauenzimmer heraus

und übersetzt ein französisches Handbuch der Kriegsbaukunst. Er war eben Literat von Beruf, der sich mit schriftstellerischer Arbeit sein Brot verdienen mußte, während alle anderen Dichter des 17. Jahrhunderts ihre feste bürgerliche Beschäftigung hatten und ihre Schriftstellerei nur als das Werk müßiger Nebenstunden betrieben.

Zu dem Gegensatze und den Streitigkeiten mit seinen dichtenden Genossen, in die Zesen mehr als jeder andere geriet, trug diese seine Stellung — man kann sie im Unterschied zum Literaturbetrieb des 17. Jahrhunderts eine moderne nennen — sicherlich viel bei. Er mochte sich aber auch nicht der allgemeinen Bewunderung für Opitz, so wie es gefordert wurde, anschließen, schrieb selbst Poetiken und bevorzugte in seinen eigenen Gedichten („Frühlingslust", 1642; „Dichterisches Rosen- und Lilienthal", 1660) den Daktylus und Mischung der Versmaße. Mit Klangwirkungen liebte er fast nach Art der Nürnberger zu spielen, aber seine Lieder enthalten auch ein wirklich musikalisches Element. Er ist nirgends tief, weiß aber bald ernst, bald heiter anzusprechen; in Frömmigkeit und Liebe drückt sich der Lyriker gewandt und anmutig aus.

Im Romane trat er nach einem mißglückten Versuche in der Hirtendichtung 1645 zugleich mit einer eigenen (Ritterholds von Blauen) „Adriatischen Rosemund" und der Übersetzung von Scudérys „Durchlauchtigem Bassa Ibrahim" hervor. Mit dieser Einbürgerung des französischen Moderomans lieferte er zugleich dem fünfzehnjährigen Lohenstein den Stoff für dessen erstes Trauerspiel, wie er ihm durch seinen folgenden Originalroman, „Die afrikanische Sofonisbe", die Anregung zu der späteren Tragödie „Sophonisbe" gab. Mit der heiligen Staats-, Lieb- und Lebensgeschichte „Assenat" (1670) und „Simsons Helden- und Liebesgeschichte" (1679) setzte Zesen die so begonnene Romandichtung unter großem Beifalle fort. Die biblischen Stoffe — „Assenat" bildet ein Gegenstück zu der arabisch-persischen Umdichtung der Josephlegende in „Jussuff und Suleicha" — mußten, „in diese schmeidige Form eingerichtet", den bibelfesten Lesern diese Romane besonders empfehlen. Rühmte sich der Dichter doch auch, daß er die „Altheiten der Jüden" ebenso benutzt habe, wie er viel Dings aus eigener Erfindung mit eingeführt habe.

Diese Romane sollten zugleich unterrichten. Wenn die meisten von ihnen auch nicht so reichlich mit gelehrten Anmerkungen und lateinischen Belegstellen ausgestattet wurden, wie dies Lohenstein bei seinen Trauerspielen für nötig hielt, so gehören die gelehrten Diskurse, Geschichtsauszüge und Beschreibungen doch ebenso zu den wesentlichen Bestandteilen dieser Romane wie die Schilderung der Liebesgefühle selbst in wohlgezierten unendlichen Reden. In der „Assenat" sind die Wunderbauten des Nillandes mit einer pedantischen Genauigkeit und Heranziehung von gelehrtem Apparat beschrieben, daß man beinahe von einem Ebers des 17. Jahrhunderts sprechen könnte.

Der talentvolle Vielschreiber Eberhard Werner Happel aus Hessen (1647 bis 1690), der in Hamburg wohl dem Kreise Zesens angehört haben wird, hat drei Romane verfaßt, in deren jedem die geographisch-politische Beschreibung eines der drei alten Weltteile den Hauptinhalt bildet. In einer Reihe anderer Romane hat er als ein Vorläufer Gregor Samarows die Zeitgeschichte behandelt. Daneben hat er freilich auch einmal, in Weises Bahnen wandelnd, zur Lehre und Warnung in dem „akademischen Romane" das Studentenleben fürgebildet.

Neben Zesen und dem Herzog treten Bucholtz, Ziegler und Lohenstein als die

angesehensten und einflußreichsten aus der Schar der Verfasser von Moderomanen hervor, denen der volkstümlich gehaltene Simplicianische Sittenroman und Robinsonsche Abenteurerroman scharf getrennt und von den maßgebenden literarischen Kreisen gering geachtet gegenübersteht.

Der braunschweigische Superintendent Andreas Heinrich Bucholtz hat seine beiden umfang- und personenreichen Romane: „Des christlichen Teutschen Großfürsten Herkules und der böhmischen königlichen Fräulein Valiska Wundergeschichte" (1660; neue Auflagen wurden noch 1666, 1676, 1693, 1728, 1744 nötig) und die „Anmutige Wundergeschichte der christlichen königlichen Fürsten Herkuliskus und Herkuladisla" (1665), geschrieben, um der teuflischen Kunst der schandsüchtigen Amadisbücher entgegenzuwirken.

Nicht allein das weltwallende, sondern zugleich auch das geisthimmlische Gemüt soll durch die der Erzählung eingemischten christlichen Unterrichtungen erquickt werden. Selbst die schnödesten Mannes- und Weibesbilder, die zur in Lichtsetzung der Tugendsamen leider nicht zu entbehren sind, dürfen nur unter zuchtliebender Redeart auftreten. Bucholtz selbst hat es für nötig gehalten, seinen Romanen eine Inhaltsangabe und einen „Nahmen-Zeiger" (Personenverzeichnis) voranzustellen. Allein trotz dieser Hilfe steht man der wirren Masse von sich stets wiederholenden Entführungen und Scharmützeln mit Räubern, von Verkleidungen und Zweikämpfen, Schlachten und Bekehrungsversuchen fast hilflos gegenüber. Von Kriegszügen in Schweden werden wir zur Feier der olympischen Spiele, von dem Rom des Imperator Alexander Severus nach Tyrus und Prag versetzt; Perser und Franken messen ihre Kräfte miteinander, Parthen, Wenden, Friesen, Pannonier rücken zum Kampfe an. Gespenster und Teufel helfen dem frommen Dichter die Verwirrung steigern, Verräter werden gespießt und Räuber gekreuzigt, die Tugend findet ihren ehelichen Lohn. Von dem altbewährten Mittel des griechischen Romans, die Verlobten durch das Eingreifen von Land- und Seeräubern zu trennen und allen erdenklichen Gefahren auszusetzen, macht Bucholtz einen mehr als freigebigen Gebrauch. Das rührende Motiv der alten Freundschaftssage dient bei dem Freundschaftsbunde des deutschen Fürstensohnes Herkules und des böhmischen Königssohnes Ladisla, der selbst durch Herkules' Bekehrung und Ladislas Festhalten am Heidentume nicht gelockert wird, nur dazu, die Planlosigkeit des ganzen Romans noch zu steigern, die Abenteuer zu verdoppeln.

Und doch haben gerade Bucholtzens Romane die größte Wirkung ausgeübt. Noch Goethes „schöne Seele", Fräulein von Klettenberg, erzählt, daß ihr in ihrer Jugend der „christliche deutsche Herkules" das liebste Buch war; „die andächtige Liebesgeschichte war ganz nach meinem Sinne". Nur die Christenverfolgungen in Herzog Anton Ulrichs „Römischer Oktavia" behielten noch den Preis vor der in allen Fährlichkeiten so eifrig betenden Valiska.

Heinrich Anshelm von Zieglers „Asiatische Banise oder blutiges doch mutiges Pegu" von 1688, die noch 1766 in zehnter Auflage erscheinen konnte, fand als dramatischer Stoff selbst in der Gottschedschen Schule Gnade; ja der grausame Usurpator Chaumigrem, dem der tapfere Prinz Balakin von Ava nur mit äußerster Gefahr Banisens himmlische Schönheit entreißt, war eine Hauptperson auch auf dem Puppentheater des Knaben Wolfgang Goethe. Zieglers „mit dem Mantel einer Helden- und Liebesgeschichte bedeckte historische Wahrheit", welcher Staatsumwälzungen in Hinterindien zur tatsächlichen Grundlage dienten, genießt den Romanungetümen des Herzogs und des Superintendenten von Braunschweig gegenüber den Vorzug einer übersichtlichen und geschlossenen Handlung. Die Charaktere treten zwar in grellen Farben, aber doch deutlicher hervor, und der Stil der Darstellung ist bedeutend besser, als der den Spott herausfordernde Schwulst der Einleitungssätze befürchten läßt:

„Blitz, Donner und Hagel, als die rächenden Werkzeuge des gerechten Himmels, zerschmettern den Pracht deiner goldbedeckten Türme, und die Rache der Götter verzehre alle Besitzer der Stadt: welche den Untergang des königlichen Hauses befördert, oder nicht solchen nach äußerstem Vermögen, auch mi[t]

Darsetzung ihres Blutes, gebührend verhindert haben. Wollten die Götter, es könnten meine Augen zu donnerschwangern Wolken und diese meine Tränen zu grausamen Sündfluten werden: Ich wollte mit tausend Keulen, als ein Feuerwerk rechtmäßigen Zorns, nach dem Herzen des vermaledeiten Bluthundes werfen, und dessen gewiß nicht verfehlen."

Natürlich macht sich der marineske Stil, der in der Lyrik und den Heldenbriefen wie im Drama der Schlesier herrscht, auch in den Kunstromanen geltend. Aber selbst von Casper von Lohenstein, der schon nach wenigen Jahrzehnten als der Hauptvertreter dieser schwülstigen, unnatürlichen Schreibart auf die Anklagebank kam, ist in den Berliner Literatur=briefen von Mendelssohn gerühmt worden, daß an vielen Stellen seiner „sinnreichen Staats=, Liebes= und Heldengeschichte Arminius und Thußnelda" (1689, wiederholt 1731) gedrungene Kürze, runder Periodenbau und eine Beredsamkeit, „die am Erhabenen grenzete", zu finden seien. Und diese auch von Eichendorff ausgesprochene Anerkennung ist nicht un=verdient. Nur darf man das Lob der gedrungenen Kürze nicht von der Anlage des un=geheuren Romans, den Lohenstein selbst nicht mehr vollenden konnte, verstehen. Denn nicht „vor ein bloßes Gesichte oder sogenannten Roman" sollte die Arbeit gelten, sondern unter den Zucker der Liebesbeschreibungen sollte spielend und unvermerkt eine Würze nützlicher Künste und ernsthafter Staatssachen eingemischt und Ekel vor unnützen Büchern auch bei zärtlichen Gemütern erweckt werden.

In der Verbindung der erdichteten Geschichte mit den lehrhaft wissenschaftlichen Be=standteilen der Arbeit ist Lohenstein mit viel größerer Gewandtheit als etwa Bucholtz ver=fahren. Hier und da hat er beides sogar derart geschickt verschmolzen, daß Wieland, als er für sein Epos „Hermann" die Episode von der durch Varus' Lüsternheit in den Tod getriebenen Tochter des Sikambernherzogs Melo aus Lohensteins Roman auswählte, die von Lohen=stein erfundene Zwischenfabel für ganz und gar geschichtlich wahr hielt.

Das vaterländische Element, das schon bei Hutten mit der Arminiusfabel unlöslich verbunden in die Literatur eindrang und bis heute allen Arminiusdichtungen treu geblieben ist, wurde auch von Lohenstein nicht vernachlässigt. Ja, das patriotische Bestreben hat ihn so weit geführt, daß er den Deutschen einen Anteil an der Weltgeschichte einräumte, wie er in solcher Ausdehnung uns doch nicht zukommt. Mit Hilfe von Erzählungen und Weis=sagungen bringt er es fertig, die ganze römische und deutsche Geschichte bis zu seinen Tagen herab dem Romane einzuverleiben. Aber gerade bei der an sich lobenswerten Hervorhebung deutschen Wesens kommt der schroffe Gegensatz, in dem diese pedantische, zeremoniensteife, mühsame Kunstpoesie zu allem Natürlichen und Volkstümlichen steht, erst recht zum Be=wußtsein. Mochte im einzelnen sich auch noch so viel Begabung unter diesem gelehrt fremd=artigen Wuste regen, unsere ganze Literatur, wie sie unser verkümmertes völkisches Dasein am Schlusse des 17. Jahrhunderts widerspiegelt, wird am treffendsten durch Goethes Urteil im Eingang des siebenten Buches von „Dichtung und Wahrheit" gekennzeichnet:

„Deutschland, so lange von auswärtigen Völkern überschwemmt, von andern Nationen durchdrun=gen, in gelehrten und diplomatischen Verhandlungen an fremde Sprachen gewiesen, konnte seine eigene unmöglich ausbilden. Es drangen sich ihr zu so manchen neuen Begriffen auch unzählige fremde Worte nötiger= und unnötigerweise mit auf, und auch für schon bekannte Gegenstände ward man veranlaßt, sich ausländischer Ausdrücke und Wendungen zu bedienen. Der Deutsche, seit beinahe zwei Jahrhunderten in einem unglücklichen tumultuarischen Zustande verwildert, begab sich bei den Franzosen in die Schule, um lebensartig zu werden, und bei den Römern, um sich würdig auszudrücken. Dies sollte aber auch in der Muttersprache geschehen, da denn die unmittelbare Anwendung jener Idiome und deren Halbver=deutschung sowohl den Welt= als Geschäftsstil lächerlich machte. Überdies faßte man die Gleichnisreden

der südlichen Sprachen unmäßig auf und bediente sich derselben höchst übertrieben. Ebenso zog man den vornehmen Anstand der fürstengleichen römischen Bürger auf deutsche kleinstädtische Gelehrtenverhältnisse herüber und war eben nirgends, am wenigsten bei sich, zu Hause."

Noch hatte man aber nicht einmal ein Gefühl der eigenen Mängel. Ganz im Gegenteil glaubte man es herrlich weit gebracht, durch Übersetzungen und Nachahmungen die Ausländer vollkommen erreicht zu haben, wie dies der Kieler Professor und Polyhistor Daniel Georg Morhof 1682 in seinem „Unterricht von der teutschen Sprache und Poesie, deren Ursprung, Fortgang und Lehrsätzen", der ersten Literaturgeschichte in deutscher Sprache, mit großer Befriedigung ausdrücklich anerkannte. Groß war daher die Entrüstung, als der französische Jesuit Dominique Bouhours 1671 in seinem Buche „Les entretiens d'Ariste et d'Eugène" in dem (vierten) Abschnitte vom bel esprit „uns armen Teutschen die scharfe Lektion" erteilte, ein deutscher oder moskowitischer Schöngeist, wenn es solche in der Welt gebe, gehöre zu den seltsamen (singulière) Erscheinungen, über deren Vorhandensein man sich nicht genug wundern könne. Der Schöngeist vertrage sich nicht mit der plumpen Natur und den wuchtigen Körpern der nördlichen Völker, ja ein geistreicher Deutscher müßte als ein Wunder (prodige) angestaunt werden.

Die Entrüstung über dies frühere Urteil war noch nicht verwunden, als 1740 in den französisch-deutschen Briefen zweier in Braunschweig lebender Franzosen die höhnische Aufforderung erging, auf dem deutschen Parnasse doch einen esprit créateur, d. h. einen einzigen Dichter aufzuweisen, der nicht bloß durch entstellende Benutzung (défiguré) der besten französischen, englischen, italienischen Dichter, sondern aus eigener Kraft ein wirklich berühmtes und rühmenswertes Werk geschaffen hätte. Noch der junge Klopstock in Schulpforta flammte auf über diese neue Herausforderung, wie das ältere Geschlecht, Leibniz und Gottsched über das Absprechen des bel esprit sich erzürnt hatten. Allein das Schlimmste an diesem Hohne war eben, daß wir, wie auch Klopstock selber zugeben mußte, in der Tat weder am Ausgang des 17. Jahrhunderts noch 1740 ein selbständiges Werk eines genial schaffenden Dichters aufzuweisen hatten, für das wir vom Auslande Anerkennung zu fordern berechtigt gewesen wären. Erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts tritt die Wandlung ein, die sich langsam und im stillen, aber sicher vorwärtsschreitend vorbereitet hatte.

3. Erwachen eines neuen geistigen Lebens. Überwindung des Marinismus und Beginn des englischen Einflusses.

Für den politischen Zustand Deutschlands traf beim Eintritt in das 18. Jahrhundert noch völlig die Schilderung zu, die der aufgeklärte Vertreter des Naturrechts, Samuel Pufendorf (1632—94), seinen Severinus von Monzambano in dem berühmten „gründlichen Bericht von dem Zustand des heiligen römischen Reiches deutscher Nation", wie der Westfälische Friede es gestaltet hatte, vortragen ließ (1667): Deutschland sei ein irregulärer Körper, desgleichen in der ganzen Welt nicht anzutreffen wäre. „Nachlässiger Leichtsinn etlicher Kaiser, Ehrgeiz der Fürsten, Meutereien der Pfaffen, Aufruhr der Stände und daraus entstandene innere Kriege haben das reguläre Reich in eine so unzierliche Form gebracht, daß es nicht einmal ein regnum limitatum (eingeschränkte Monarchie) mehr ist, obgleich die äußere Gestalt desselben noch einige Merkmale davon anzeigt." Das Reich sei nur noch ein getrenntes Wesen, ein Mittelding zwischen Regnum und Konföderation. Dieses System

ungleich verbundener Gesellschaften müsse aber immerwährend zu innerlichen Zerrüttungen Anlaß geben. „Und wie man einen Stein von der Höhe des Berges wohl sehr leicht herabrollen, aber nicht ohne Mühe wieder auf den Gipfel bringen kann, so kann auch Deutschland nicht ohne große Unruhe und allgemeine Konfusion wieder reformiert und reguliert werden.“

Zu solcher Reform war indessen noch für lange hinaus keine Aussicht vorhanden, wenn auch der unter dem Namen Hippolithus a Lapide sich bergende Sachse Bogislaus Philipp Chemnitz schon 1640 in seiner Flugschrift über den Stand des Deutschen Reiches das Haus Habsburg als den Erzfeind der deutschen Nation anklagte und dessen Vernichtung zum Heile Deutschlands forderte. Aber in dem „alten sturzdrohenden Hause wohnte“, wie Schiller am Schlusse des 18. Jahrhunderts rühmen durfte, „ein strebendes Geschlecht“. Daß es zu selbständiger weiterer Mitarbeit an den Aufgaben des europäischen Geisteslebens, dem die Deutschen durch die religiöse Bewegung des 16. Jahrhunderts neue Bahnen gewiesen hatten, berufen sei, das zeigte eben der scharfe Kritiker der Reichsverfassung, Pufendorf selbst. Die Ideen des Niederländers Hugo Grotius und des Engländers Hobbes über Recht und Staat wußte der Heidelberger Professor zu einem umfassenden eigenen System über Natur- und Völkerrecht auszubilden. Dem Großen Kurfürsten, der ihn aus Schweden nach Berlin zog, widmete er die Schrift, in der er den Anspruch des Einzelnen auf Gewissensfreiheit und zugleich die staatlichen Rechte gegenüber den Religionsgenossenschaften verfocht.



Christian Thomasius. Nach dem Stich von M. Berningroth (1670—1733).

Unter dem gewaltigen Eindrucke von Pufendorfs Naturrecht regten sich in dem jungen Christian Thomasius (1655—1728) die ersten Zweifel an der streng Lutherischen Orthodoxie, die in seiner Vaterstadt Leipzig noch unangefochten herrschte. Als er nach einer holländischen Reise von 1684 an selbst als juristischer Dozent in Leipzig auftrat, begann er damit nicht nur den Kampf für Pufendorfs naturrechtliche Lehren, sondern auch bereits den Kampf für die Aufklärung überhaupt. Thomasius, so sehr er in manchen Dingen, vor allem in seiner Stellung zum Pietismus, von dem späteren Haupttrupp der Aufklärer abweicht, ist dennoch der erste frühe Vorläufer und Vorkämpfer der Aufklärung. Obgleich Schiller die Art, wie Thomasius gegen die Pedanterie des Zeitalters zu Felde zog, selbst noch pedantisch genug fand, rühmte er doch das Schauspiel, wie sich Thomasius als ein Mann von Geist und Kraft aus dieser Pedanterei loswindet, seinen Zeitgenossen gegenüber ein Philosoph, ja ein Schöngeist.

Durch immerfort und schnell wiederholte Streiche wußte er seine zopfigen akademischen Feinde in Leipzig zu beunruhigen. Die sechs Jahre seiner Leipziger Lehrtätigkeit sind

angefüllt von Streitigkeiten, ohne daß den herrschenden Gegnern die Unterdrückung des unbequemen Neuerers gelungen wäre. Thomasius war zwar nicht der erste, der sich unterstand, akademische Vorlesungen in deutscher Sprache zu halten und sogar mit deutschem Programm und Anschlag dazu einzuladen, das schwarze Brett so zu entweihen. Aber ihm blieb es vorbehalten, durch seinen „Discours welcher Gestalt man denen Frantzosen in gemeinem Leben und Wandel nachahmen solle?" (1687) der deutschen Sprache zuerst die feste Stellung im Universitätsunterrichte zu erobern. Die Vorlesung selbst, die durch diesen Diskurs eröffnet wurde, behandelte eines der vielen Bücher des tiefsinnigen spanischen Popularphilosophen Baltasar Gracian (1601—58), seine „Grundregeln, vernünftig, klug und artig zu leben". Die Schriften des lebensklugen, freigesinnten spanischen Jesuiten sind von Thomasius auch sonst fleißig zu Rate gezogen worden, wie sie auf die ganze Literatur der deutschen „Politiker", als deren Hauptvertreter im Romane Christian Weise gelten kann, bedeutenden Einfluß ausübten.

Die Nachahmung der Franzosen, die Thomasius fordert, soll uns nicht von ihnen abhängig machen, sondern im Gegenteil zur Selbständigkeit erziehen. So sollten wir gerade von ihnen lernen, die Muttersprache hochzuhalten, anstatt die lateinische Sprache für das wesentliche Stück eines gelehrten Mannes anzusehen. Sprachen seien wohl Zieraten eines Gelehrten, aber an sich selbst machten sie niemand gelehrt; durch Übersetzungen sollten wir unsere deutsche Sprache für die philosophischen und höherer Fakultäten Lehren zu fördern streben.

Weitere Kreise des deutschen Publikums zum guten Geschmack und zur Lebensklugheit (parfait homme sage) zu erziehen, sollte Thomasius ein neues Unternehmen dienen. In den Jahren 1688 und 1689 gab er die erste deutsche Monatsschrift heraus: „Scherz- und ernsthafte, vernünftige und einfältige Gedanken über allerhand lustige und nützliche Bücher und Fragen". 1682 hatte der Professor Otto Mencke zu Leipzig nach dem Muster des Pariser „Journal des savans" die erste Zeitschrift für wissenschaftliche Kritik in Deutschland, die natürlich lateinisch geschriebenen „Acta eruditorum" (in 117 Bänden bis 1782 erschienen), gegründet.

Das erste deutsche schönwissenschaftliche Unterhaltungsblatt trifft wohl stark jener Vorwurf Schillers, daß Thomasius den Krieg gegen die Pedanterei selbst noch nicht ganz frei von Pedanterei geführt habe. Aber viele der späteren moralischen Wochenschriften tragen den gleichen Fehler ohne die Vorzüge dieses ersten journalistischen Wagnisses. In Gesprächen und Berichten leitet Thomasius hier einen Kampf ein, der durchaus als ein Kampf für die Aufklärung gegen orthodoxe Engherzigkeit, scholastische Philosophie, juristischen Formelkram zu bezeichnen ist. Auch die neuere deutsche Dichtung findet bereits gelegentlich Beachtung, wenn Thomasius' ästhetisches Urteil sich seinen Zeitgenossen dabei auch nicht so überlegen erwies wie sein philosophisches. Aber durch dieses journalistische Unternehmen erfuhren weitere Kreise erst überhaupt von dem Vorhandensein neuer geistiger Strömungen. „Wird die Gelahrtheit", lautet ein Satz von Thomasius, „als ein geschlossen Handwerk behandelt, so kann die Wahrheit ihre Zweige nicht weit austreiben." Indem er die gelehrten lateinischen Schranken durchbrach und die ganze Nation zum Miterwerbe neuer, vorurteilsloserer Anschauungen einlud, diente er in seiner Zeitschrift der von ihm erkannten Wahrheit und der geistigen Befreiung.

Als man in Leipzig ernstlich daran war, dem gefährlichen Neuerer das Handwerk zu legen, mußte dieser sich in Berlin die Erlaubnis zu Vorlesungen in Halle zu erwirken. Sein Name mußte erst Studenten heranziehen, aber nach vier Jahren konnte er bereits auf die

Gründung der Universität Halle (1694) als eine Folge seiner Lehrtätigkeit hinblicken, und 1709 erlebte er die Genugtuung, eine Berufung nach Leipzig ausschlagen zu können.

Zu der Gründung und dem raschen Aufblühen der neuen preußischen Universität Halle wirkten die schon wenige Jahre später entzweiten Strömungen der Aufklärung und des Pietismus zusammen. Seit 1692 war der Pietismus in Halle durch August Hermann Francke (geb. 1663 in Lübeck, gest. 1727 in Halle), den Stifter des segensreichen Halleschen Waisenhauses, vertreten. Die Befehdung durch die Vorkämpfer der starren Konkordienformel, unter der in Leipzig Thomasius wie Francke zu leiden hatten, mußte beide zusammenführen, und Thomasius zeigt sich einige Jahre lang in seinen Schriften ganz beherrscht von der pietistischen Strömung. Aber der Bundesgenosse gegen die verfolgungssüchtige Orthodoxie erwies sich in Halle sehr bald der aufklärerischen Philosophie des Thomasius und seiner Nachfolger im Grunde noch feindlicher gesinnt als dem alten gemeinsamen Gegner.

So naturgemäß es ist, daß in der im Besitze ruhenden Kirche Dogma und äußerliches Formenwesen allmählich als das Wesentliche der Religion angesehen und als solches geschützt werden, ebenso in der menschlichen Natur begründet ist es auch, daß wärmer empfindende Gemüter und phantasiebegabte Geister sich von diesem offiziellen Kirchentum nicht befriedigt fühlen. Die rege religiöse Einbildungskraft leitet, wie wir bei Jakob Böhme und Angelus Silesius gesehen haben, zur Mystik. Das Phantasie- wie das Gemütsbedürfnis führt zum Gegensatz und zur Absonderung von den erstarrten oder dem Glaubenseifer für erstarrt geltenden gebräuchlichen Formen der Gottesverehrung. Die Gleichgesinnten schließen sich als separatistische Genossenschaften zusammen, um auf eigene Fasson einen sicheren und näheren Weg zum Seelenheile zu finden. Nun hatte gerade die lutherische Kirche im Laufe des 17. Jahrhunderts die Dogmenlehre und die mit ihr eng verbundene Polemik zum Hauptinhalte des Gottesdienstes, ja der Religion selbst gemacht; die Weckung des frommen Sinnes, das Gefühl der Vereinigung des einzelnen mit der Gottheit, nicht durch die dogmatisch festgestellte Rechtgläubigkeit, sondern durch die innere Erleuchtung, fand in dem offiziellen Kirchentum keinen Raum.

Da war es Philipp Jakob Spener aus Rappoltsweiler im Oberelsaß (1635 bis 1705), der als Senior in Frankfurt a. M. 1670 eigene collegia pietatis leitete, in denen durch Bibellesen und gegenseitiges Ermuntern zu werktätiger Frömmigkeit eine gottgefällige Besserung der wahren evangelischen Kirche herbeigeführt werden sollte. Die Erweckung des religiösen Gefühls im Schoße der Familie, wie sie im Anfang des 17. Jahrhunderts der fromme Lutheraner Johann Arndt durch sein überall verbreitetes Erbauungsbuch „Die vier Bücher vom wahren Christentum" beabsichtigt und bewirkt hatte, sollte durch diese gemeinsamen Andachtsübungen Gleichgesinnter, in denen anfangs das Laienelement selbständig hervortreten mochte, nun systematisch gefördert werden. Der von der herrschenden Kirche nicht befriedigte fromme Drang sollte auf diesem Wege Stillung finden. Dies „herzliche Verlangen" (desideria pia) trug Spener 1680 in einem eigenen Buche vor.

Erst als Spener sechs Jahre später einem Rufe nach Dresden gefolgt war und Francke in Leipzig das theologische Studium im Sinne der desideria pia zu beeinflussen versuchte, begannen die heftigen Angriffe der orthodoxen Vorkämpfer der Landeskirche gegen die Pietisten. Spener selbst verlegte schon 1691 den Sitz seines Wirkens nach Berlin und übte

maßgebenden Einfluß bei Gründung der Universität Halle. Der Pietismus, welch unerfreuliche Auswüchse auch immer nach und nach in seinem Gefolge sich entwickelten, hat nicht nur das religiöse Leben durch seine Gefühlswärme erneut, sondern mittelbar um die Jahrhundertwende auf unser ganzes geistiges Leben erfrischend eingewirkt. Selbst von den für das religiöse Leben folgenreichsten Leistungen der späteren Theologie wurzeln manche (Schleiermacher) noch in dem von Spener gelockerten Boden. Das religiöse Lied gewann durch die pietistische Bewegung aufs neue eine größere Bedeutung.

Als unmittelbarer Schüler Speners munterte Joachim Neander (gest. 1680 in seiner Vaterstadt Bremen) in rhythmisch glücklich empfundenen Bundesliedern und Dankpsalmen zur „Glaub- und Liebesübung" auf. Im allgemeinen neigte die pietistische Liederdichtung freilich zu einer süßlich spielenden Behandlung hin, ähnlich jener der Herrnhuter, die durch den Grafen von Zinzendorf 1721 zu Herrnhut ihrer Brüdergemeinde einen festen Sitz gewannen. Als Liederdichter war Graf Zinzendorf nicht nur ungleich fruchtbarer als Spener — er soll gegen 2000 Lieder verfaßt haben — sondern trotz des weichen, tändelnden Ausdruckes seines innig-warmen Fühlens auch dichterisch gewandter. Den Einfluß des Pietismus haben wir bei einem aus dem Volke hervorgegangenen, einfachen, aber eben durch diese rührende Einfachheit wirksamen Liederdichter wie dem niederrheinischen Bandweber Gerhard Tersteegen, aber auch später bei Klopstock, dem kunstbegabten Dichter der Messiade, anzuerkennen.

Wie Pietismus und Herrnhutertum im 18. Jahrhundert tief in die Entwickelung gerade der feinfühligsten Naturen eingriffen, hat Goethe im sechsten Buche seines Kulturromanes „Wilhelm Meister" in den „Bekenntnissen einer schönen Seele" geschildert. Wie unter der Einwirkung des Pietismus selbst die Geschichtschreibung auf einem bestimmten Gebiete sich vom Banne aller Vorurteile loslösen konnte, zeigt Gottfried Arnolds „Unparteiische Kirchen- und Ketzerhistorie" (1699). Goethe hat in „Dichtung und Wahrheit" hervorgehoben, welch großen Einfluß auf ihn, und wir können hinzusetzen auf sein Epos vom „Ewigen Juden", die neue Auffassung der Kirchengeschichte hatte, derzufolge die jeweilig verfolgten Häretiker zum erstenmal als die Vertreter der wahren Frömmigkeit, die siegreiche Orthodoxie als die das Christentum verweltlichende Partei dargestellt wurde. Kein Wunder, daß diese Arbeit eines persönlichen Schülers Speners von Thomasius, der übrigens selbst Anteil an dem Buche gehabt haben soll, mit heller Freude begrüßt wurde. Der Sturmlauf gegen die falsche, aber alleinherrschende Überlieferung auf dem einen Felde mußte die „Geschichtslügen" auch auf anderen Gebieten erschüttern, einer neuen, vorurteilsfreien Prüfung Bahn brechen.

Schon hatte man begonnen, auch im Jugendunterrichte auf eine unbefangenere Anschauung der Dinge zu dringen. Im Jahre 1657 war in Nürnberg zum erstenmal der „Orbis pictus" des Johann Amos Comenius erschienen, von dem, wie im Kreise unserer Klassiker vor allem Herder dankbar rühmte, eine segensreiche Neugestaltung des gesamten Schulunterrichtes ihren Ausgang nahm. In Comenius' Anschauungsunterricht, der auf die Dinge selbst einzugehen forderte, fand auch die Landessprache eine weit größere Berücksichtigung, als ihr bisher von der Schule zugestanden worden war.

Gegen das Ende des Jahrhunderts aber begann bereits Pierre Bayle für die Aufklärung zu wirken. Der französische Refugié suchte zuerst von Holland aus wissenschaftliche Kenntnisse und Ergebnisse in der Gesellschaft zu verbreiten („Nouvelles de la République

des Lettres", 1684—87), in der Folge ließ er sein großangelegtes Kampfwerk ausgehen, das „Dictionnaire historique et critique" (1695—97), in dem er unter der scheinbar harmlosen Form eines wissenschaftlichen Wörterbuches heftigste Angriffe gegen die Bevormundung des ganzen geistigen Lebens durch die Theologie richtete. Im Dienste der Aufklärung leitete später (1741—44) der Wolffianer Gottsched die freilich vorsichtig abgeschwächte Übersetzung dieses gefährlichen Bayleschen Wörterbuches.

In England hatte eine gewaltige geistige Bewegung begonnen, seit John Locke in seinem „Versuch über den menschlichen Verstand" (1690) alle Erkenntnis aus der sinnlichen Wahrnehmung und Reflexion abzuleiten, das Vorhandensein angeborener Vorstellungen und Ideen zu bestreiten suchte. Sein Schüler, der Irländer John Toland (gest. 1722), der sich einige Zeit in Berlin aufhielt, nahm für sich und seine Gesinnungsgenossen zuerst den Namen „Freidenker" (freethinkers) in Anspruch. 1711 entwickelten die „Characteristics" des Grafen von Shaftesbury eine auf die Theorie der Affekte gegründete Moralphilosophie, die durch Popes Lehrgedichte auch in Kreise drang, welche von den englischen Deïsten und Moralisten sonst kaum vernahmen. Der niederländische Jude Baruch Spinoza (1632—77) blieb allerdings trotz seiner Berufung an die Universität Heidelberg, der er klugerweise nicht Folge geleistet hatte, auch noch weit über die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts in Deutschland so unbeachtet oder ungekannt verurteilt wie während seines Lebens. Aber in Deutschland selbst war endlich ein Philosoph erstanden, der uns voll und würdig, wenn auch in seinen großen Werken nur in lateinischer und französischer Sprache, im europäischen Geistesleben vertrat: **Gottfried Wilhelm Leibniz**.



Gottfried Wilhelm Leibniz. Nach dem Stich von Etienne Ficquet (1731—94), wiedergegeben in W. v. Seidlitz, „Historisches Porträtwerk".

Durch eine Zurücksetzung, die der Frühreife von der Universität seiner Vaterstadt Leipzig erlitten zu haben glaubte, wurde er vom Eintritt in die akademische Laufbahn zurückgescheucht. Erst in kurmainzischen Diensten, dann als Bibliothekar zu Hannover im Dienste des Welfenhauses, nahm Leibniz lebhaften Anteil an allen politischen Fragen, die seine Zeit bewegten. Seine geschichtlichen und juristischen Kenntnisse wie seine überlegene politische Einsicht wurden für alle möglichen Gutachten zu Rate gezogen. Diplomatische Reisen führten ihn nach Rom und Paris, wo er Ludwig XIV. einen Plan zur Eroberung Ägyptens vortragen wollte; wiederholt kam er auch nach Holland und England.

So stand der Philosoph mitten im Leben, ja seine „Theodicee" (1710) ist zunächst für die preußische Königin Sophie Charlotte, die Gemahlin König Friedrichs I., geschrieben worden. Ihrer Teilnahme war es auch zu verdanken, daß Leibniz' langgehegte Pläne für

„Aufrichtung einer Sozietät in Teutschland zu Aufnahme der Künste und Wissenschaften" durch Gründung der Berliner Akademie 1700 endlich zum Teil verwirklicht wurden. Daß die Berliner Akademie dann, von französischem Einfluß beherrscht, sich während des ganzen 18. Jahrhunderts der deutschen Sprache und Literatur gegenüber durchaus ablehnend verhielt, war nicht Schuld ihres geistigen Stifters und ersten Präsidenten.

Leibniz vereinte durch sein polyhistorisches Wissen in sich selbst eine ganze Akademie. Als Mathematiker und Sprachforscher wie in geschichtlicher Quellenforschung war er allen seinen deutschen Zeitgenossen voran, selbst einem Newton in mathematischen Fragen gewachsen. Er sann über eine Weltsprache nach, wie er seinen Lieblingsplan einer Vereinigung aller christlichen Kirchen durch eigene theologische Studien zu fördern strebte. Dem theologischen Argwohn konnte seine Philosophie freilich trotzdem nicht entgehen. War doch das Mißtrauen gegen alles selbständige Denken so groß, daß selbst der sonst vernünftige Moscherosch gewarnt hatte: „Ich glaub' nimmermehr, daß ein Philosophus ein rechter gottliebender Christ sein könne." Leibniz aber war es in der Tat ehrlicher Ernst mit dem Wunsche, einen Gegensatz seines Systems zum christlichen Dogma zu vermeiden.

Durch Vermittelung zwischen der Aristotelischen Philosophie, seinem ursprünglichen philosophischen Ausgangspunkte, und dem in Frankreich herrschenden System von Cartesius (Descartes) entsteht Leibnizens eigenes Lehrgebäude. Indem er mit dem Begriff Substanz den einer tätigen Kraft verbindet, verwandeln sich ihm die Atome der Körper in Monaden. Diesen vorstellenden Wesen wohnt ein verschiedener Grad der Tätigkeit bei, gesteigert bis zum individuellen Selbstbewußtsein und Bewußtsein Gottes; in Pflanzen und Tieren liegt dies Bewußtsein der Monade in einer Art Schlummer. Jeder Körper setzt sich aus Monaden zusammen. Die Monaden beeinflussen einander nicht, aber ihre Ordnung ist vorausbestimmt (prästabilierte Harmonie). Der Philosoph gebraucht für das Verhältnis von Seele und Leib das dann oft angeführte Gleichnis, beide stimmten beim Menschen überein wie zwei gleichgestellte, völlig gleichgehende Uhren. Die Welt ist so aufs vollkommenste eingerichtet, die beste der möglichen Welten, ein Lehrsatz, der Lessings Erläuterungen wie Voltaires sarkastische Verspottung im „Candide" hervorgerufen hat.

Leibniz' philosophische Lehren haben nicht so unmittelbar wie gleich darauf die von Wolff, wie später die Kants, Hegels und Schopenhauers auf die deutsche Literatur eingewirkt, oder wenigstens macht sich diese Einwirkung nur in Lessings philosophisch-theologischen Schriften und Wielands jugendlichem Lehrgedicht von der „Natur der Dinge" ohne weiteres bemerkbar. Aber einerseits sind sie eben durch Vermittelung Wolffs, anderseits durch Baumgartens Ästhetik (vgl. unten), die ganz auf dem Leibnizischen Systeme beruht, doch in unserer Literatur einflußreich geworden. Ja, Bodmer erhoffte das Aufkommen des guten Geschmacks in Deutschland geradezu „als eine gewisse Frucht von dem allgemeinen Durchbruch der Leibnizischen Philosophie, allermaßen die Gemüter der Deutschen dadurch zu der Verbesserung desselben trefflich vorbereitet worden sind".

Als unschätzbarer Einfluß auf das ganze deutsche Geistesleben und damit auf unsere Literatur ist es zu preisen, daß nach so langer Erniedrigung der Mißachtung des Auslandes wieder einmal von Deutschland aus einer der großen geistigen Führer entgegengestellt werden konnte. Der Ruhm des Philosophen und Gelehrten kam doch auch der deutschen Literatur zugute. Und wenn Leibniz, um seinen Schriften einen gelehrten und vornehmen Leserkreis zu verschaffen, sich abwechselnd der lateinischen und französischen Weltsprache bedienen mußte, so fehlte es doch dem Manne wahrlich nicht an vaterländischem Empfinden und Treue gegen seine Muttersprache, der eine Schrift mit den Worten einleitet: „Es ist gewiß, daß nächst der Ehre Gottes einem jeden tugendhaften Menschen die Wohlfahrt seines Vaterlandes billig am meisten zu Gemüte gehen solle."

Um 1680 wird er die „Ermahnung an die Teutsche, ihren Verstand und Sprache besser zu üben“ entworfen haben. Nicht lange danach ist auch die Umarbeitung und weitere Ausführung dieser Vorschläge in den „Unvorgreifflichen Gedanken, betreffend die Ausübung und Verbesserung der Teutschen Sprache“ erfolgt, mit deren Ausgestaltung er sich dann noch bis 1703 ab und zu beschäftigte. Leibniz knüpft an Vorschläge an, die einstens Schottelius (vgl. S. 18) zur Förderung der ungelösten Aufgaben der Fruchtbringenden Gesellschaft gemacht hatte. Wenn dann Gottsched 1738 des patriotischen Herr Leibnizens „unvorgreifliche Gedanken“ im ersten Bande der „Beyträge“ der Deutschen Gesellschaft zu Leipzig wieder abdruckt, so erscheint Leibniz wie der berufene zeitliche Vermittler zwischen den alten Sprachgesellschaften des 17. Jahrhunderts und der planvoll durchgeführten Gottschedischen Literaturreform.

In seinen Vorschlägen für die Aufgaben einer „teutschgesinnten Genossenschaft“ zeigt Leibniz überraschende sprachlich-geschichtliche Kenntnisse. Es eröffnet aber einen erschreckenden Ausblick auf den Zustand, in dem wir trotz Opitz und aller Sprachgesellschaften am Ende des 17. Jahrhunderts noch steckten, wenn Leibniz fürchtet, es könne, wenn nicht eine ernstliche Verbesserung eintrete und noch weiter der Prediger auf der Kanzel, der Sachwalter in der Kanzlei, der Bürgersmann im Schreiben und Reden sein Teutsches durch abscheulichen Mischmasch verderbe, Teutsch in Teutschland verloren gehen wie das Angelsächsische in England. Die Ungewißheit im Reden und Schreiben verdunkele aber auch die Gemüter, und die Annehmung einer fremden Sprache führe gemeiniglich den Verlust der Freiheit und ein fremdes Joch mit sich. Die nationale Bedeutung von Sprache und Literatur hatte Leibniz mit solcher Klarheit erkannt. Anderseits ließ nach dem Rausche der Hofmanswaldauischen Poesie auch der Katzenjammer nicht mehr lange auf sich warten. Konnte man der Poesie auch nicht sofort einen dichterischen und nationalen Gehalt geben, es war doch schon etwas, daß die Selbsterkenntnis über die Nichtigkeit des bisher Geleisteten zu dämmern begann und die Kritik erwachte.

Der Umschwung im Geschmacke wurde zunächst durch den Einfluß der französischen Literatur herbeigeführt. Indem man wieder zu den Franzosen, die Opitz empfohlen hatte, zurückgriff, ging man doch nicht einfach auf Opitz zurück, denn in der Zwischenzeit hatte die französische Literatur selber eine große Entwickelung durchgemacht.

Schon Opitzen selbst war zu seiner nicht geringen Verwunderung bei seiner Pariser Reise die Erfahrung nicht erspart geblieben, daß man in den tonangebenden französischen Kreisen von seinen Vorbildern, Ronsard und du Bartas, nicht mehr viel wissen wollte. Inzwischen hatte sich die klassische Literatur des Zeitalters Ludwigs XIV. entfaltet. Boileau begann 1660 mit seinen Satiren gegen das Hôtel Rambouillet die siegreiche Bekämpfung einer dem deutschen Marinismus verwandten Richtung (vgl. S. 30). Zwischen 1669 und 1674 wurde das große gesetzgebende Werk, Boileaus „L'art poétique“, vollendet. In dem heftig geführten Streite zwischen den Anhängern der antiken und der neueren Dichtung („querelle des Anciens et des Modernes“) blieb der Sieg zunächst auf Seite derer, die wie Boileau die antike Literatur und die daraus abgeleiteten Gesetze als Muster und Regel für die Neueren forderten. Aber Boileau gab seine Vorschriften im Namen der Vernunft (raison) und Natur; und daß „die liebliche Schreibart, welche nunmehr in Schlesien herrschte“, gegen beide verstoße, war doch nicht wohl in Abrede zu stellen.

Das Zeitalter Racines, Molières und Lafontaines, Bossuets und Fénelons hatte für

alle Gattungen der Poesie und Prosa Muster geschaffen, zunächst aber wirkte auf Deutschland Boileaus Kritik, wie sie in seinen Satiren scharf und leichtverständlich bestimmte Gesichtspunkte zur Nachachtung festsetzte. Gerade im Lager der Schlesier selbst regte sich die bessere Erkenntnis und damit der Abfall von der marinesken Schreibart. Christian Gryphius, der selbst dichtende Sohn des würdigen Andreas, der sich zuerst der Hofmanswaldauischen Anmut beflissen hatte, fand es auf einmal bedenklich, daß viele seiner Landsleute sich mit den merklich abschießenden Farben der Welschen und Spanier ausputzten, was man in Frankreich Gallimathias und Phöbus zu heißen pflege. Mit prächtigen Worten und seltsamen Erfindungen könne man der deutschen Sprache nicht viel dienen noch helfen, sondern nur gegen Kunst und Natur verstoßen. Auch Christian Friedrich Weichmann (vgl. S. 74) stellte in der Vorrede zu der Sammlung (hochdeutscher) „Gedichte von den berühmtesten Niedersachsen" die weit voneinander entfernten poetischen Schreibarten der Italiener und Franzosen einander gegenüber. Von Boileaus Reinigung des Parnasses von falschem Geist datierte später auch Haller die Vereinigung von Vernunft und Reimen.

Wir sind in dem wandlungsreichen Gange der Literaturgeschichte bereits seit längerer Zeit dahin gekommen, die klassische Dichtung der Franzosen und ihrer deutschen Nachahmer nichts weniger als natürlich zu finden. Das kann aber keineswegs die Tatsache ändern, daß Boileau und Gottsched im Namen der Naturwahrheit gegen die unmittelbar vorangehende Kunstrichtung zu Felde zogen. Von Boileau bis Zola und Bleibtreu ist jede in Frankreich und Deutschland neu auftauchende literarische Schule mit dem Anspruch aufgetreten, der bisher verkannten und entstellten Natur in der Dichtung zu ihrem Rechte zu verhelfen.

Als der erste schloß sich der Freiherr Friedrich Rudolf Ludwig von Canitz (1654—99) an Boileau an. Der vornehme preußische Diplomat hatte sich so gut in Boileaus und Horazens Satiren eingelesen, daß Friedrich der Große seine Gedichte ganz annehmbar (supportable) fand. Und wie schon der König rühmend hervorhob, daß zur Zeit allgemeiner geistiger Öde in Deutschland Brandenburg an Canitz einen guten Dichter besessen habe, so sind später von dem Wanderer durch die Mark Brandenburg, Theodor Fontane, liebevoll Canitz' Leben und Tod auf Schloß Blumberg geschildert und dabei auch dem sprachlichen und dichterischen Werte seiner Schriften Worte der Anerkennung gezollt worden. Dagegen erinnerte sich freilich Goethe noch im höchsten Alter, daß ihm als Knaben und Jüngling die Werke von Canitz und Besser mit ihrem allgemeinen Ansehen wie ein Alp beschwerlich auflagen. In Franzband ehrenvoll gebunden, mit goldverziertem Rücken, hatten sie zu Frankfurt in der Büchersammlung des Herrn Rats Goethe gestanden. Der Herausgeber und Biograph Canitzens, der Dresdener Hofpoet König, hat von dem Dichter der „Nebenstunden unterschiedener Gedichte", der als vornehmer Herr bei Lebzeiten an keine Ausgabe seiner Poesien herangetreten war, gerühmt, er habe zuerst die in Teutschland eingerissene schwülstige Schreibart vermieden und den Namen eines Poeten von gutem Geschmacke sich verdient. Canitz' Briefe entwickeln übrigens mehr Liebenswürdigkeit und Freiheit als seine Gedichte, ja sie zeugen von einem bedeutenden Menschen. So steif wie die Klageode über den Tod seiner ersten Gemahlin, in der er vor lauter Reflexion über das anzustimmende Klagelied immer nicht zum Ausdruck der Empfindung kommt, sind nicht alle seine Gedichte. Die Sprache ist glatt, korrekt, ohne ins Platte zu verfallen, der Ton ist jener der vornehmen Gesellschaft, in der er lebte; die Satiren verraten wirklichen Witz.

Erst im Umgang mit Canitz wurde der Schlesier Benjamin Neukirch (1665—

1729), der als Herausgeber der vielbändigen Sammlung der Hofmanswaldauischen Gedichte die galante Dichtkunst so sehr empfohlen und Boileau einen Seitenhieb versetzt hatte, von seiner Jugendverirrung geheilt. Nun verspottete er selber in seinen Satiren nach Boileaus Muster das geile Myrtenlied und „des üppigen Marin erbauten Venusthron“ und Hofmanswaldaus Heroïden. Er bereute, daß er selbst in seinen Jugenddichtungen „dem Bilde der Natur die Schminke fürgezogen“. Als Prinzenerzieher in Ansbach setzte Neukirch die epische Prosa von Fénelons für einen Prinzen geschriebenem „Télémaque“ als „Begebenheiten des Prinzen von Ithaka“ in ein mattes Alexandrinerepos um.

Den Poeten der höfischen Gesellschaft wie Canitz, zu denen sich selbst Leibniz mit wenig bedeutenden Hofdichtungen gesellt, reihen sich die bestallten Hofpoeten an, der Kurländer Johann von Besser (1654—1729) und der Schwabe Johann Ulrich von König (1688—1744). Besser stand erst am Hofe Friedrichs I. zu Berlin, dann am prunkvollen sächsisch-polnischen Hofe in Dienst. In Dresden wurde König der Nachfolger des „Meisters lieblicher Gesänge, durch dessen Tod so viel verlor die Wissenschaft im Staatsgepränge“. Wie der Wappendichter im 14. Jahrhundert mußten auch diese poetischen Zeremonienmeister am Berliner und Dresdener Hofe eine besondere Kenntnis der Etikette und dessen, was mit ihr zusammenhängt, besitzen. Ihre Aufgabe war, Verse für die Hoffeste zu verfertigen und dann schleunigst Festberichte in Reimen auszuarbeiten, die damals etwa die Stelle moderner Feuilletonartikel über Hoffestlichkeiten einnahmen.

Vor Lohensteinschem Schwulste wußten sich diese Hofpoeten zu bewahren, und König legte in theoretischen Abhandlungen ganz gute Einsichten an den Tag. Daß aber die deutsche Poesie von diesen auf höchsten Befehl reimenden Hofbeamten nichts zu erwarten hatte, zeigte am kläglichsten Königs Einfall, ein sächsisches Manöver bei Radewitz, zu dem Friedrich Wilhelm I. mit seinem Thronfolger eingeladen war, zum Gegenstand eines in der Anlage weit ausgesponnenen Heldengedichtes zu machen (1731). Glücklicherweise hat Königs Alexandrinermühle nur den ersten Gesang dieses schalsten Hofberichtes „August im Lager“ gemahlen. Breitinger hätte wirklich nicht erst nötig gehabt, in einem eigenen Abschnitte seiner „Kritischen Dichtkunst“ die Frage, „ob die Schrift ‚August im Lager‘ ein Gedicht sei“, so eingehend zu untersuchen. Lehrreich ist nur, daß man angesichts dieses „durchgehends allzu prosaisch, historisch und truckenen“ Machwerks die Frage überhaupt aufwerfen konnte. Wir sehen daraus erst, wie groß Klopstocks poetische Tat war, und wie sehr sie seine aller wahren Dichtung entwöhnten Zeitgenossen überraschen mußte.

Diese Hofpoeten, denen sich in Wien noch der Schwede Karl Gustav Heräus mit dem mißglückten Versuch eines kaiserlichen Geburtstagsgedichtes in Hexametern hinzugesellte, und nicht viel minder steife akademische Poeten, wie die Professoren Daniel Georg Morhof in Kiel, Johann Valentin Pietsch in Königsberg, Johann Burchard Mencke (Philander von der Linde) in Leipzig, galten aber gerade wegen ihrer Nüchternheit dem schlesischen Schwulste gegenüber als Wiederhersteller eines reineren poetischen Stiles. Für Gottsched blieb zeitlebens sein Lehrer Pietsch ein bewundernswerter Dichter. Als aber Friedrich der Große sich in der Unterredung mit Gellert beschwerte: „sie haben mir noch einen Poeten, den Pietsch, gebracht, den habe ich weggeworfen“, antwortete der sanfte Gellert: „Ihro Majestät, den werfe ich auch weg.“

Dieses nachträgliche unerbittliche Gericht machte indessen die frühere Unbilligkeit nicht wieder gut. Während Pietschens mattes Helden- und Lobgedicht auf Karls VI. großen

Türkensieg bei Belgrad (1717) in ganz Deutschland wie beim Sieger, dem Prinzen Eugen, selber dem Verfasser Ruhm und Belohnung einbrachte, hatte „ein Poet im vollen Sinne des Wortes", Günther, mit seiner Ode auf Eugen nicht die ihrem armen Dichter so nötige Anerkennung gefunden. Freilich mit dem Wert des schlichten, anschaulich ordnenden und ergreifenden Volksliedes von „Prinz Eugen dem edlen Ritter" kann auch Günthers schwungvolles Pathos sich nicht messen. Aber welch ein nur den Zeitgenossen leider nicht fühlbarer Unterschied liegt zwischen Pietschens mühsamen Lobereien:

Wo kämpft, wo siegt mein Karl? Ihr Musen, führt mich hin!
Ein kriegrisches Geschrei bewegt mir Geist und Sinn,
rückt den verwöhnten Fuß von unsern sanften Höhen;
ihr sollt auf Waffen, Blut und kalten Leichen gehen.

und Günthers ohne rhetorische Fragen mitten in die Kriegslage versetzenden Bildern:

Eugen ist fort! Ihr Musen, nach!
Er steht, beschleußt und ficht schon wieder,
und wo er jährlich Palmen brach,
erweitert er so Grenz' als Glieder.
Sein Schwert, das Schlag und Sieg vermählt
und, wenn es irrt, aus Großmut fehlt . . .

Dort, wo der Zeiten Eigensinn
die Brücke des Trajans zertrümmert . . .
Es rauscht wie Panzer und Gewehr,
es ist ein römisch Geisterheer.
Es sind die Seelen alter Helden;
sie kommen, deinen Mut zu sehn . . .

Was die Gleichgültigkeit der Zeitgenossen an Günther gesündigt hatte, suchte Goethe durch seine von warmer Teilnahme erfüllte Charakteristik Günthers zu sühnen. Er rühmt ihn als „ein entschiedenes Talent, begabt mit Sinnlichkeit, Einbildungskraft, Gedächtnis, Gabe des Fassens und Vergegenwärtigens, fruchtbar im höchsten Grade, rhythmisch bequem, geistreich, witzig und dabei vielfach unterrichtet".

Der letzte Schlesier, wie Johann Christian Günther genannt worden ist, wurde 1695 zu Striegau geboren. Schon in dem zehnjährigen Knaben konnte weder Vorwurf noch Strafe des harten, poesiefeindlichen Vaters den Trieb zum Dichten unterdrücken. Während der Schweidnitzer Gymnasialzeit fand die dichterische Neigung in der leidenschaftlichen, nachhaltigen Liebe zu seiner Leonore reiche Nahrung, aber auch die niedere Minne zog den Heiß- und Leichtblütigen schon zu sich herab. Während er durch den Willen des eigensinnigen Vaters in Wittenberg zu dem ihm verhaßten medizinischen Studium gezwungen war, geriet er in ein wüstes Treiben. Einmal gelang noch die Aussöhnung mit dem Elternhause, als der Sohn aber nach kurzem Aufraffen von neuem in die alten Ausschweifungen zurückfiel, stieß der Vater den wieder Bereuenden erbarmungslos von sich. Der wohlgemeinte Versuch seines Gönners, des Professors Mencke, ihm eine Stellung als Poet am sächsischen Hofe zu verschaffen, mußte bei dem ungezügelt studentischen Benehmen Günthers erfolglos bleiben. Die Jugendgeliebte hatte ihm ein Glücklicherer entführt.

Will ich dich doch gerne meiden,
gib mir nur noch einen Kuß,
eh' ich sonst das Letzte leiden
und den Ring zerbrechen muß.
Fühle doch die starken Triebe
und des Herzens bange Qual!
Also bitter schmeckt der Liebe
so ein schönes Henkermahl . . .

Sieh, die Tropfen an den Birken
tun dir selbst ihr Mitleid kund;
weil verliebte Tränen wirken,
weinen sie um unsern Bund.
Diese zährenvolle Rinden
ritzt die Unschuld und mein Flehn;
denn sie haben dem Verbinden
und der Trennung zugesehn.

Solche Herzenstöne hatte seit Jahrhunderten kein weltlicher deutscher Lyriker, auch Fleming nicht, gefunden. Das war nicht mehr das galante Spiel mit erdichteter

Schäferliebe: die heilige, bittere Not ließ den Dichter sagen, was er litt. Noch einmal tauchte die Hoffnung auf, die verwitwete Geliebte zu gewinnen; diese Hoffnung wie manche andere, denn nicht nur auf den Namen Leonore ist Günthers Liebesleier gestimmt, täuschte. In Jena, wo er es noch einmal versuchen wollte, sein medizinisches Studium zum Abschluß zu bringen, ist der Achtundzwanzigjährige am 15. März 1723 gestorben.

Glück und Zeit hatten nicht gewollt, „daß seine Dichterkunst zur Reife kommen sollte“, klagte die Grabschrift. Es gibt sehr wenige Gedichte Günthers, in denen eine oder die andere Wendung nicht diesen Mangel an ethischer oder ästhetischer Reife verriete. Aber unter den frei entstandenen weltlichen und geistlichen Gedichten — denn die Bitt- und bezahlten Gelegenheitsgedichte, die er des lieben Brotes wegen, „vor dem Elendsofen schwitzend“, schreiben mußte, scheiden billigerweise von selbst aus — wird es auch nur wenige geben, die nicht seine Gewandtheit und Lebhaftigkeit, die Echtheit der Empfindung bezeugten. Ein inneres Leben, das den Menschen hob und quälte, beglückte und verzehrte, verleiht diesen Werken ihren dichterischen Gehalt.



Johann Christian Günther. Nach dem Stich von J. D. Philipp (Zeichnung von J. G. Herzog), in der 6. Auflage von Günthers Gedichten, Leipzig 1764.

Man hat Günther ganz mit Recht oft mit Bürger verglichen. Für beide gilt Goethes Schlußwort über Günther: „Er wußte sich nicht zu zähmen, und so zerrann ihm sein Leben wie sein Dichten.“ Auch Günther erklärte, dem Volkslied mehr Anregung zu danken als der Kunstpoesie; „Fabeln von der Rockenzunft“ bereiteten ihm mehr Vergnügen als die eingebildete Schulweisheit. Wenn er in Gelegenheitsgedichten und Jugendversuchen auch nicht unberührt von dem Lohensteinschen Schwulste blieb, so mußte ihn die Wahrheit der Empfindung doch ganz von selbst vor der Unnatur des marinesken Stiles bewahren. Der letzte Schlesier bezeichnet in seinen Dichtungen den Beginn einer neuen Zeit für die deutsche Lyrik, wenn auch das von ihm gegebene Beispiel des unmittelbar aus der Empfindung hervorgehenden Liedes erst in der Sturm- und Drangzeit allgemeinere Anerkennung und Nachahmung fand.

Dem Schlechten Besseres entgegensetzen, ist freilich die wünschenswerteste Form der Kritik. Doch nur selten kann die Literatur der streitenden Kritik zur Herbeiführung gesünderer Zustände entbehren. Darum gewann als erstes Vorspiel größerer kritischer Kämpfe der **Hamburger Dichterkrieg**, so unbedeutend er an sich war, doch eine gewisse Wichtigkeit. Die in Hamburg ansässigen und hauptsächlich für Herstellung von Operntexten tätigen Dichter huldigten noch vollständig der Hofmanswaldauischen Schreibart, als **Christian Wernigke** (geb. 1661 zu Elbing in Westpreußen), ein Schüler Morhofs, nach längerem Aufenthalte in England 1700 nach Hamburg kam und in seinen „Überschriften“ (Epigrammen) den falschen Wahn zu bekämpfen begann, durch den die schlesischen Poeten Deutschlands Urteil entehrt hätten.

Solcher „unverschämten Durchhechlung der Hofmanswaldauischen Schriften“ traten die Hamburger Poeten entgegen. Größere Streitgedichte, bei denen bereits englische Vorbilder mit einwirkten, wurden zwischen Wernigke einerseits, Postel und Hunold (Menantes)

anderseits gewechselt. So wenig dabei herauskam, so war doch damit in Deutschland der erste Schritt zur Einführung der Kritik getan, von der Wernigke glaubte, daß die französische Schreibart ihr die erreichte Vollkommenheit zu danken habe. Wie ein Nachklang an Wernigkes Worte erscheint es, wenn 1737 im „Hamburgischen Korrespondenten" die Ausübung der Kritik bei der Gelehrsamkeit nicht nur als erlaubt, sondern als unumgänglich notwendig bezeichnet wird. Die Kritik sei es gewesen, „welche den Engelländern und den Franzosen die Bahn gebrochen, die Barbarei zu verbannen und die Pedanterie von ihrem Throne zu reißen". Wie die ersten Ansätze zu einer deutschen Kritik, so gingen von Hamburg bald darauf auch die beiden Dichter aus, die, so verschieden sie untereinander waren, doch eine neue Lebensauffassung in einer anders gearteten, weithin wirksamen Dichtungsart zu verbreiten wußten, Brockes und Hagedorn.

Barthold Heinrich Brockes (1680—1747) wie Friedrich von Hagedorn (1708—54) stehen in ihren Jugendversuchen noch unter dem Einflusse Hofmanswaldaus und Marinos. Brockes verdeutschte noch nach der Rückkehr von seiner großen Tour durch Frankreich und Italien den „Bethlemitischen Kindermord des Ritters Marino" (1715). Und wenn Hagedorn auch bereits in seinem Erstlingsversuche, den „Erlesenen Proben poetischer Nebenstunden" (1729), Horaz als sein großes Vorbild bezeichnete, so zeugt doch nicht bloß „Cleopatras Schreiben an den Cäsar" von seiner Nachahmung der Hofmanswaldauischen Heroïden und der Einwirkung Marinos. Allein noch während Hagedorns erster Jugendzeit war auch in Hamburg der entscheidende Bruch mit dem schlesischen Geschmack erfolgt.

Hamburg hatte es durch eine kluge Staatsleitung verstanden, die Schäden der fürchterlichen Kriegszeit von sich abzuhalten. War gleich von der alten Macht der Hanse nichts übriggeblieben, so hatten doch der Handel und die Wohlhabenheit der Stadt sich am Ende des Dreißigjährigen Krieges eher gehoben als vermindert. Zwar barg die böse dänische Nachbarschaft eine ständige Gefahr in sich, aber durch rechtzeitig gebrachte Opfer wurde sie und die Mißgunst des kaiserlichen Hofes doch immer wieder abgewendet. Wenn freilich die Entwickelung der geistigen Interessen keineswegs mit dem materiellen Aufschwung Schritt hielt, so ward doch im 17. Jahrhundert in der Pracht der Hamburgischen Oper, später in der Bedeutung des Hamburger Schauspiels für die Gesamtgeschichte des deutschen Theaters offenkundig, wie fördernd der Reichtum der Stadt auch für ihr literarisches Leben war. Am akademischen Gymnasium zu Hamburg lehrte im 17. Jahrhundert als Rektor der Mathematiker, Arzt und Naturforscher Joachim Jungius, dessen Verdienste als eines „edlen Vorgangers, der in reiner und überschauender Weise die Pflanzen und ihre Gestaltungen betrachtet" habe, Goethe bei seinen eigenen naturwissenschaftlichen Studien würdigte.

An derselben Anstalt wie früher Jungius wirkte dann im 18. Jahrhundert vierzig Jahre lang Hermann Samuel Reimarus (1694—1768), der erst nach seinem Tode durch Lessings Vermittelung in der vordersten Reihe der deutschen Aufklärer seinen Platz finden sollte. Professor Reimarus gehörte zu den nächsten Freunden des vornehmen Senators Brockes. Er war Mitglied der Deutschübenden patriotischen Gesellschaft, die schon 1715 aus dem Freundeskreise von Brockes und Michael Richey sich gebildet hatte. Unter ihrer Genehmhaltung trug Christian Friedrich Weichmann die „Gedichte der berühmtesten Niedersachsen" für seine sechsbändige Sammlung (1721—38) zusammen. Die Gesellschaft war, obwohl Richey schon früh an seinem Hamburger Idiotikon zu arbeiten

begann, nicht eine Sprachgesellschaft im Sinne der Fruchtbringenden Gesellschaft, sondern zur Pflege der Poesie und zu geistiger Anregung gegründet. Aus diesem Kreise nun ging 1721 der erste Teil von Brockes' berühmtem Hauptwerk „Irdisches Vergnügen in Gott" hervor, von dem in den folgenden dreiundzwanzig Jahren sieben Auflagen begehrt wurden. Der letzte, neunte Teil des „Irdischen Vergnügens" kam noch im gleichen Jahre mit den ersten Gesängen von Klopstocks „Messias", 1748, heraus. Für die neue Richtung der Brockesschen Poesie wurden literarische englische Vorbilder wie für Hagedorns Ausbildung sein mehrjähriger Aufenthalt in „dem glückseligen England" entscheidend.

So ist nun einmal der Entwickelungsgang der neueren deutschen Literatur, der jüngsten unter den west- und südeuropäischen: nicht nur von den Mustern des klassischen Altertums, auch von denen ihrer Nachbarn hat sie fortwährend maßgebende Bevormundung erfahren. Selbst ihre Fortschritte und die Befreiung von einem fremden Einfluß erfolgten durch die Hilfe einer anderen fremden Einwirkung. Nach dem Vorbild der französischen und niederländischen Literatur gab Opitz der verwilderten deutschen eine formale Schulung. Der Schwulst italienisch-spanischer Nachahmung wurde durch Zuhilfenahme französischer Muster überwunden. Und wie das allmählich schwer lastende Joch der französischen Regelmäßigkeit später durch Milton, Shakespeare und das altenglische Volkslied abgeschüttelt wurde, so kamen auch schon im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts englische Literatureinflüsse umbildend und fördernd in unserer Dichtung und in unserem Zeitschriftenwesen zur Geltung.

Die englische Literatur selbst hatte seit den Tagen der Rückkehr der Stuarts (Restauration) in wachsendem Maße die Einwirkung Frankreichs erfahren. Während der Regierungszeit der Königin Anna erreichte die klassizistische Richtung in England ihren Höhepunkt. Die beiden hervorragendsten Führer des sogenannten silbernen Zeitalters der englischen Dichtung, Alexander Pope (1688—1744) und James Thomson (1700—48), erfreuen sich auch in Deutschland während der drei Jahrzehnte, die Klopstocks Auftreten vorhergehen, unbedingter Bewunderung. Überall begegnen wir ihrem Einfluß. Pope ist dann gerade als Vertreter streng verstandesmäßiger Korrektheit bei einer neuen Wendung, die volkstümliche Frische und Einbildungskraft in England und Deutschland wieder als das Entscheidende ansah, von seinem Herrscherthron gestoßen worden. Nur Lord Byron hat auch in späterer Zeit noch unentwegt Pope als dem Meister eines tadellos fließenden Verses und gewählter Sprache seine Bewunderung bewahrt.

In Dichtungen wie seinen Versuchen von der Kritik und vom Menschen („Essay on Criticism", 1711; „Essay on Man", 1734) wurde Pope für die deutsche Dichtung der Lehrer und das viel nachgeahmte Vorbild für das philosophische Lehrgedicht. Man glaubte ein selbständiges System bewundern zu müssen in den harmonischen Versen des „Essay on Man", die Shaftesburyschen Gedanken so glücklich einen leicht faßlichen und kurz zusammengedrängten Ausdruck gaben, daß mancher Vers, wie „was ist, ist recht" (all what is, is right), geradezu zum geflügelten Worte wurde. Lessing mußte nachdrücklich dem Irrtum entgegentreten, der in diesem Satze ein philosophisches System Popes, gleichberechtigt der Leibnizschen Lehre von der besten der möglichen Welten, erblicken wollte.

War es auch unentschuldbar, wenn die Berliner Akademie den fremden Dichter, der die nicht eben tiefe Weisheit eines anderen geschickt in gangbare Münze prägte, und den geistesmächtigen, selbständigen inländischen Philosophen nicht zu unterscheiden vermochte, so war es doch begreiflich, daß die deutsche Poesie die ganze Gattung des Lehrgedichtes,

wie sie neben Pope noch von mehreren englischen Dichtern vertreten wurde, stark überschätzte. Nach der langen Gedankenarmut, unter der unsere Poesie durch mehr als ein Jahrhundert gelitten hatte, mußte dies Beispiel dichterischer Bearbeitung philosophischer Ideen, ein den Denker beschäftigender Inhalt in glänzend ausgebildeter Form, bestechen. Noch Schiller hat sich bei manchen Stellen der „Künstler" unbewußt von Erinnerungen an Popes „Versuch vom Menschen" leiten lassen.

Wie glücklich, wer, wie wir, von Stadt u: Hof entfernet,
Den Schöpfer im Geschöpf vergnügt bewundern lernet

Titelbild zu Brockes, „Land-Leben in Ritzebüttel, als des Irdischen Vergnügens in Gott Siebender Theil". Nach dem Stich von J. A. Fridrich, in der Tübinger Ausgabe von 1746.

Unter den zahlreichen Übersetzern des Popeschen Lehrgedichtes, von dem sogar vielsprachige Ausgaben erschienen, begegnet uns auch Brockes. Aber nicht erst 1740, als er seine Verdeutschung des „Essay on Man" erscheinen ließ, sondern schon im ersten Bande des „Irdischen Vergnügens" steht er unter dem Eindruck von Popes Idyllen („Pastorals", 1709) und Naturschilderungen („Windsor Forest", 1713). Dagegen kann ein Einfluß von Thomsons „Jahreszeiten", die erst 1726 mit dem „Winter" zu erscheinen begannen und 1730 mit dem „Herbst" abschlossen, in keinem Falle vor dem dritten Bande des „Irdischen Vergnügens" stattgefunden haben. Die Arbeit an seiner Verdeutschung von „des großen Thomson Meisterstück" hat Brockes erst 1745 beendet. Sie wird in der Hauptsache zu den Früchten der glücklichen Jahre gehören, die Brockes „entfernt von dem Geräusche der Stadt, in Ruhe und Zufriedenheit" als Amtmann von Ritzebüttel zugebracht hat.

Wie leb- und geistlos uns auch heute diese zergliedernde, steckbriefliche Schilderung der Natur durch alle ihre Reiche erscheinen mag, die den Inhalt der großen Mehrzahl von Brockes' Gedichten ausmacht, für die deutsche Poesie des 18. Jahrhunderts bedeuteten die ersten Bände des „Irdischen Vergnügens" eine Neuentdeckung der Natur. Noch der Radierer Salomon Geßner hat Brockes' Gedichte als ein Magazin von Gemälden und Bildern, die gerade aus der Natur genommen seien, gerühmt und ihre Benutzung den Landschaftsmalern warm empfohlen.

Wenn das Titelbild zu einem der späteren Bände des „Irdischen Vergnügens", dem „Land-Leben in Ritzebüttel", auch noch an das herkömmliche Kostüm der Schäferdichtung erinnert, so sah und empfand doch Brockes die Natur ganz anders als die vorausgehenden

galanten Dichter. Mit musikalischem Gefühl für Vers und Rhythmus, das er auch in seiner Passionsdichtung zeigte, frei von aller gesuchten Zierlichkeit, dafür aber öfters weitschweifig und schwerfällig, bewährte er an einem neuen Stoffe, dem er durch Beobachtung des Einzelnen Reiz zu geben wußte, ein wohlgebildetes formales Talent. Freilich nicht ohne pedantische Umständlichkeit, doch mit sinniger Liebe faßte er die einzelnen Erscheinungen ins Auge. Und vielleicht war es notwendig, daß solche Schilderung des Einzelnen voranging, ehe die Naturbetrachtung und das Naturgefühl im großen für die Poesie möglich wurden. Nur zögernd begann man aus der Studierstube in den nach dem Versailler Vorbild angelegten Garten herauszutreten und die wohlgeordneten Beete zu mustern, vorsichtig und steif auf den schnurgeraden Wegen dahinschreitend. Die Anpreisung der Nützlichkeit von Pflanzen und Tieren empfanden die Zeitgenossen, die dem Schönen ebensowenig in der Natur wie in der Kunst ein Recht auf selbständiges Dasein ohne Nebenzwecke zuzugestehen dachten, keineswegs störend.

Einen gereimten physiko-teleologischen, d. h. aus der Natur und den Endzwecken geschöpften Beweis für das Dasein Gottes hat man diese „physikalisch-moralischen Gedichte" genannt, und von der Herrlichkeit des Schöpfers sollte ja solche Betrachtung des Geschaffenen in der Tat Zeugnis ablegen. Das Vergnügen an dem von der Sünde belasteten Irdischen konnte vor der finsteren theologischen Weltanschauung nur entschuldigt werden, wenn es in den Dienst der höheren Ehre Gottes gestellt wurde. Von dieser scheinbar religiös so gebundenen Naturbetrachtung war noch ein weiter Schritt bis zu Goethe-Fausts Kraft, die herrliche Natur als Königreich zu fühlen, zu genießen.

Allein so ganz theologisch zahm, wie es den Anschein hat, ist Reimarus' vertrauter Freund doch nicht. Er hatte auf der pietistischen Universität Halle studiert. Wenn aber die Forderung, durch das Leben, nicht nur durch die Trefflichkeit der Lehre, Gott zu preisen, mit dem Pietismus noch übereinstimmen mag, die Forderung, „der wahren Gottheit wahres Wesen den allgemeinen Geist zu nennen", ist schon im unverkennbaren Gegensatze zur kirchlichen Offenbarungslehre Deismus. Die Aufklärung macht sich hier zum ersten Male, wenn auch noch vorsichtig versteckt, innerhalb der deutschen Dichtung bemerkbar. Noch ist die Poesie zwar nicht frei geworden. Sie hat die einzelnen Naturerscheinungen ins Auge gefaßt, vermag aber noch nicht, sie geistig zu beleben. Doch ist schon die Tatsache dieser Naturbetrachtung ein gewaltiger Fortschritt. Bald geht Klopstock auf der von Brockes eröffneten Bahn weiter und preist schöner noch als die „Erfindung Pracht" der Mutter Natur „ein froh Gesicht, das den großen Gedanken deiner Schöpfung noch Einmal denkt".

Mit dem Menschen und seinem Anrecht auf Freude, den Widersprüchen und Schwächen seines Wesens, über welche die Fabel moralisiert, die zur Komik neigende Erzählung lächelt, beschäftigt sich Friedrich von Hagedorn (siehe die Abbildung, S. 78). Ein guter und leichtlebiger Gesellschafter, als echter Hamburger den Tafelfreuden zugetan, verbringt er nach drei als Privatsekretär des dänischen Gesandten in London verlebten Jahren von 1731 an die ihm noch beschiedenen zwei Jahrzehnte in der Vaterstadt. Die Sekretärstellung an der Handelsgesellschaft des English Court enthob ihn aller Geldsorgen, ohne seine Zeit sonderlich zu belasten, so daß er dem starken Zuge, der „von Jugend auf den gereizten Sinn zum Dichten angeführt", ungehemmt nachgeben konnte. Klopstock zürnte den Priestern und Unwissenden, denen das sokratische Muster in Hagedorns Leben, „viel süßer gestimmt als ein unsterblich Lied", unsichtbar und verdeckt blieb. Und die „Moralischen Gedichte",

die zusammen mit den Epigrammen den ganzen ersten Band von Hagedorns poetischen Werken (1757) füllen, zeigen ja auch zur Genüge, daß er wirklich nicht zu Wein und Liedern allein geboren war. Aber ihren Charakter erhält seine ganze Dichtung durch den lebensfrohen Zug, wie er Hagedorns Stimmung entspringt. Von Hagedorn nimmt die deutsche Anakreontik ihren Ausgang.

Ihren kleinlich spielenden Zug weist er freilich nicht auf, und zwar eben deshalb, weil bei ihm der Preis des Weines, dessen Geschichte, Lob und verschiedene Wirkungen die längste seiner Oden feiert, nicht ein nur poetisches Motiv blieb, sondern er es wirklich mit „weingelehrten Männern" hielt. Der Weinfreund sendet aus der Ferne sogar an „das Heidelberger Faß" seinen feuchtfröhlichen Gruß, einen leisen Vorklang Scheffelscher Lieder.



Friedrich von Hagedorn. Nach dem Stich von J. C. G. Fritzsch.

An der Schwelle des Zeitalters der Empfindsamkeit nahm Hagedorn die Liebe von der leichtesten und heitersten Seite. Er sieht, nicht unähnlich seinem „verliebten Bauern", in der Liebe die Tochter der Natur, die durch Gunst und Gegengunst der Triebe vergnügt. Sentimentalität in Liebesfragen ist ihm im Leben wie in der Dichtung fremd. Auch hierin hat er von Horaz gelernt. „Mein Freund, mein Lehrer, mein Begleiter!" ruft er den römischen Dichter an, und in der Lebensanschauung wie in der Vortragskunst zeigt er sich als würdigen, vom Schulstaub freien Schüler. Er ahmt nicht eine antikisierende Schulaufgabe nach, sondern erlebt den Inhalt der Schwätzersatire (Horaz I, 9) in der Hamburger Mariengasse aufs neue. Bei der moralischen Erörterung allgemeiner Gegenstände, wie Freundschaft und Gelehrsamkeit, weiß er nicht bloß die herkömmliche Steifheit des Alexandrinerverses zum geistvollen Plauderton der horazischen Satire und Epistel zu erweichen, sondern auch in der moralischen Betrachtung feine Urbanität zu wahren. Wer die leichtgeschürzten flüchtigen Liedchen (poésie fugitive) des weltlich-witzigen Abbé Chaulieu für seine Lieder, Lafontaines „Fables et Contes" und die englischen Dichter Prior und Gay zu Vorbildern wählt, gerät freilich so leicht nicht in Gefahr, den mürrischen Sittenprediger zu spielen. Wohl fehlen in Hagedorns Liedern die Wärme und Leidenschaft, die aus Günthers besten Liedern sprechen. Aber so leichte und anmutige Töne, wie sie Hagedorn für die „Empfindung des Frühlings" und die „Freuden der angenehmen Nacht" zu Gebote stehen, hatte doch vor ihm keiner gefunden. Lieder, die, gleich jenem von der „Alster" und von „Harvstehude" so ganz aus dem fröhlichen Hamburger Genußleben hervorgehend, dieses mit charakteristischen Zügen widerspiegeln, zeigen, wie auch die leichteste Poesie durch die Wahrheit des Geschauten und Empfundenen Wert erhalten kann.

Wenn die Besten der Züricher Jugend, den Sänger des Messias zu feiern, in gehobener Stimmung an den Gestaden des schimmernden Sees dahinfahren, so gibt ihnen Hagedorns Sang an die „Freude, Göttin edler Herzen" die richtigen Worte für das volle Empfinden. Und wenn die Lieder, von denen manche als glückliche Umdichtungen Horazischer Oden Teilnahme wecken, auch längst verstummt sind, noch heute klingt das Lob der fröhlichen Armut uns frisch entgegen aus der Erzählung von Johann, dem munteren Seifensieder.

Hagedorn hat selbst durch die Angabe der verschiedenen alten und neueren Autoren, denen er die Stoffe seiner „Fabeln und Erzählungen" (1738) entnahm, der literargeschichtlichen Quellenfrage vorgearbeitet. Neben den selbstverständlichen Äsop und Phädrus, Lafontaine, Lamotte und Prior, neben Boccaccio und Erasmus tauchen auch Zinkgrefs „Apophthegmata" und Burkard Waldis' „Äsopische Fabeln" auf. Seit Waldis (vgl. Bd. I, S. 314) hatte auch kein deutscher Dichter in Reimen so anspruchslos, anmutig und schalkhaft zu plaudern verstanden. Ohne geschwätzig zu werden, läßt Hagedorn sich behaglich und hier und da etwas lehrsam gehen, wobei er durch Erwähnung kleiner Züge zu beleben sucht. Die geschickte Behandlung des Reimes war besonders wichtig zu einer Zeit, in der die Forderung seiner Abschaffung von einer mächtigen Partei laut genug vertreten wurde. Hagedorn hat gleich seinem Landsmann Brockes sich von allen literarischen Kämpfen grundsätzlich ferngehalten. Die schwerfällige Art, mit der Geschmacksfragen behandelt wurden, konnte seinem weltmännischen Sinne wenig behagen. Er läßt den englischen Philosophen Hobbes spotten:

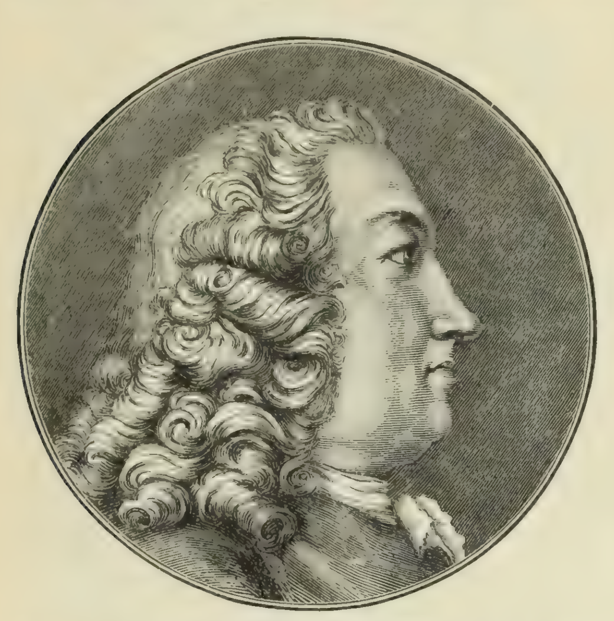
> Nie wär' er so geschickt gewesen,
> die Dinge tiefer einzusehn,
> die Schulgelehrte halb verstehn,
> hätt' er so viel wie sie gelesen.

Nachdem man so lange gelehrte Belesenheit für die schier notwendigste Eigenschaft des Dichters angesehen hatte, mußte solche Anerkennung des bloßen gesunden Menschenverstandes wie ein halber Umsturz erscheinen. Hagedorn sucht überhaupt in der knappgehaltenen Nutzanwendung seiner Erzählungen überall auf das Einfache und Natürliche hinzulenken. Es ist sein Vorzug, so gar nichts Schulmeisterliches in seinen moralischen Lehren zu verraten. Dem heiteren Weltkind mit seiner Kenntnis der Menschen, die doch seiner Fröhlichkeit nicht den geringsten Abbruch tun kann, stand überall in seinen leichtfließenden Versen der richtige Ausdruck zu Gebote. Die einseitige Einwirkung dieser so gefälligen Oberflächlichkeit hätte freilich leicht wieder zur Verflachung führen können. Es war daher ein glücklicher Zufall, daß ungefähr zur gleichen Zeit Hagedorn und Haller mit ihren Gedichten Einfluß gewannen und in ihrem Gegensatze die wünschenswerte Ausgleichung herbeiführten.

Albrecht von Haller (16. Oktober 1708 bis 12. Dezember 1777; siehe die Abbildung, S. 80) hat einige Jahre vor seinem Tode selbst noch eine Vergleichung zwischen seiner und Hagedorns Eigenart und ihrer beider Gedichten angestellt und „Empfindlichkeit, dieses starke Gefühl, das eine Folge von Temperament ist", als das wesentliche Element seiner schwermütigen und ernsten Gedichte gegenüber Hagedorns Munterkeit bezeichnet. In dem Leben des größten Gelehrten, der in der Zeit zwischen dem Tode von Leibniz und dem Hervortreten Alexanders von Humboldt in Deutschland die Wissenschaft förderte, waren der Dichtung nur wenige Jahre gewidmet. Erklärte doch Haller selber den bloßen Dichter für ein entbehrliches und unwirksames Glied der Gesellschaft, das an der Bürger Wohlsein keinen Anteil habe. Das Wenige, was nach dem Einzuge in Göttingen (1736), der zum betrübenden Anlaß für die Trauerode auf seine geliebte Gattin Mariane

ward, noch an Gedichten entstand, ist für die Bestimmung des Charakters von Hallers Dichtung beinahe gleichgültig.

Nicht gleichgültig aber war es, daß der von ganz Europa gefeierte Gelehrte den Ruhm seines langen, tatenreichen Lebens mit seinen Gedichten der deutschen Literatur zuführte und, was noch schwerer wog, die Eigenart seiner mächtigen Persönlichkeit in diesem schmächtigen Bändchen: „Versuch Schweizerischer Gedichten" (Bern 1732) für immer in der deutschen Dichtung feststellte. Haller hatte das „Schweizerisch" nur zur Entschuldigung seiner sprachlichen Mängel auf den Titel gesetzt, da er als Schweizer die hochdeutsche Sprache noch bei der vierten Auflage (Göttingen 1748) nicht genügend beherrschte. Aber für das Ansehen der deutschen Sprache und Literatur war diese kleine Sammlung mit allen ihren Sprachfehlern ungleich wichtiger und wertvoller als eine Masse sprachlich einwandfreier hochdeutscher Bände. Das Deutsch, welches lange Zeit vor dem Französischen in der Schweiz zurückgewichen war, erhielt durch die deutschen Gedichte des Berner Gelehrten eine höchst notwendig gewordene feste Stütze. Und wir haben das günstige Geschick dafür zu preisen, denn gar nahe lag die Gefahr, daß Haller, der seinen Briefwechsel französisch führte, sich auch in seinen Gedichten für die in Bern als vornehmer geltende Sprache entschieden hätte.



Albrecht von Haller. Nach dem Stich von J. H. Lips (1758—1817).

Die Wissenschaft rühmt Hallers lateinische Werke, in denen er für Anatomie und Botanik Hervorragendes leistete und der Physiologie, die er von seinem holländischen Lehrer Boerhaave noch ziemlich mangelhaft überkommen hatte, erst die umfassende wissenschaftliche Grundlage schuf. Die deutsche Literaturgeschichte weiß von der bedeutsamen Stellung und weithin reichenden Nachwirkung dieser „Schweizerischer Gedichten" Dr. Albrecht Hallers zu erzählen.

Frühreif, wie der streng erzogene Knabe war, hatte er schon zwölfjährig „eine Unendlichkeit von Versen von allen Arten", Hirtenlieder, Tragödien, epische Gedichte, darunter eins von mehr als 4000 Versen über die Gründung des Schweizerbundes, geschrieben Homer war sein Roman, aber Lohenstein war zu dieser Zeit, da die Dichtkunst aus Deutschland sich verloren hatte, sein erstes Vorbild und seine Aufmunterung zum Dichten gewesen Erst der Aufenthalt in England, wohin er 1727 nach der Promotion in Leiden ging, lehrte ihn die Kunst, in wenig Worten mehr zu sagen. Die englischen philosophischen Dichter weckten die Liebe zum Denken und „verdrangen das geblähte und aufgedrungene Wesen des Lohensteins, der auf Metaphern wie auf leichten Blasen schwimmt". Blieb diese Gedrungenhei aber auch in deutschen Versen erreichbar, ließen sich auch in ihnen philosophische Begriff und Anmerkungen reimen? Der Freundeskreis in Basel bestritt die Möglichkeit, obwol gerade hier der badische Archivar Karl Friedrich Drollinger (1688—1742) nac Abwendung von dem Lohensteinschen Flittergeist und Einschränkung der Gelegenheitspoesi durch Vereinigung von Feuer und Fleiß Neues und Größeres von der deutschen Leie

erwartete. Man hatte Drollingers Gedichte („Lob der Gottheit", „Ode auf die Musik", Fabeln) als die beste bisherige Leistung der Oberdeutschen gepriesen. Allein Drollinger, der den regelmäßigen Bau der deutschen Verse als lästigen Zwang tadelte, hatte sich Popes „Versuch von den Eigenschaften eines Kunstrichters" („Essay on Criticism") doch nur in Prosa zu übersetzen getraut.

Haller wagte in Versen den Wettkampf mit Popes philosophischen Gedichten. Zu botanischen Zwecken hatte er im Juli 1728 von Basel aus eine Fahrt ins Hochgebirge unternommen. Als eine der Reiseerfahrungen drängte sich ihm der Unterschied einfach alter und neumodischer Schweizer Art entgegen. Hallers Satire preßte die bittere Empfindung dieses Gegensatzes bald darauf in die anklagende Frage zusammen:

Sag' an, Helvetien, du Helden-Vaterland!
Wie ist dein altes Volk dem jetzigen verwandt?

In dem französisch abgefaßten Tagebuch der Alpenreise ruft Haller aus: „Heureux peuple que l'ignorance préserve des maux qui suivent la politesse des villes." (Glückliches Volk, das die Einfalt vor den Übeln bewahrt, welche die Kultur der Städte im Gefolge hat.) Und diesen Grundgedanken, als den eigentlichen Inhalt der „A l p e n", führt dann auch gleich die erste der zehnzeiligen Strophen aus.

Arm im Glück, elend im Reichtum, werdet ihr Sterbliche mit aller Kunst und Verfeinerung nicht die Sehnsucht nach der beglückten güldnen Zeit, in welcher Notdurft Reichtum war, den Schüler der Natur vergessen machen. Nicht eine Schilderung der Pracht und Majestät des Hochgebirges, wie der Titel „Die Alpen" erwarten läßt, enthalten die neunundvierzig Strophen des vielgenannten Hallerschen Lehrgedichtes. Zwar fehlt es nicht an Beschreibungen von Einzelheiten wie der noch in Lessings „Laokoon" als Meisterstück gerühmten Schilderung des hohen Hauptes vom edlen Enziane. Die die Wolken übersteigende Spitze des Gotthard, die himmelan getürmten glatten Wände verjährten Eises und die mauergleichen Zinken des steilen Berges, von dem der dickbeschäumte Waldstrom stürzet Fall auf Fall, versetzen auch den heutigen Leser noch in die Hochlandswelt. Aber zu einer ästhetischen Freude an der erhabenen Wildheit des Hochgebirges kommt Haller trotz solcher Verse doch noch nicht.

Das Naturgefühl für die romantische Schönheit der Alpen hat erst Rousseau in seiner „Heloise" geweckt. Haller hat zwar noch Tübingen eine sehr angenehme Lage zugestanden, da man für die zwei Höhen durch die zusammenlaufende Öffnung dreier grüner Täler wieder entschädigt werde; aber die Lage von Heidelberg findet er entschieden unangenehm wegen der hohen Hügel. Noch galt eben das holländische Landschaftsideal, der freie Blick über eine wohlbebaute flache Gegend, in der das Wasser nicht fehlen darf. Das unfruchtbare Gebirge ist schrecklich; selbst Winckelmann fühlte sich bei der Durchfahrt durch die abscheulichen Alpen bedrückt. Nicht auf das landschaftliche, sondern auf das moralische Moment fällt bei Haller das ganze Schwergewicht. Nicht zu den Beschreibungen von Thomsons „Jahreszeiten" wollte er ein Gegenstück liefern, sondern den Ehrennamen eines deutschen Pope erwerben. Wenn er aber in den „Gedanken über Vernunft, Aberglauben und Unglauben", in den Betrachtungen „Über die Ehre", durch die er einem gelegentlichen Glückwunschgedicht einen geistigen Gehalt zu geben verstand, in der Klage über „Die Falschheit menschlicher Tugenden" und später in den drei Gesängen „Über den Ursprung des Übels" allgemein philosophische Fragen nach Popeschem Vorbild abhandelte, so weisen die „Alpen" doch ein ganz eigenartiges Gepräge auf.

Der ängstlich religiös gesinnte Haller hat sich in der Folgezeit scharf gegen Jean Jacques Rousseau ausgesprochen. Aber in seinen „Alpen" hat er doch selber Rousseaus Anklagen

gegen die mit der Entwickelung der Kultur eintretende Sittenverschlechterung vorweggenommen. Wenn er dem „geschätzten Nichts der eitlen Ehre" noch in Erinnerungen an Horaz die Entfernung von Geschäft und Ruhm als das gute, vergnügliche Geschick entgegensetzt, so handelt es sich in der Gegenüberstellung der schlichten, unverdorbenen Älpler und der verdorbenen Sitte der städtischen Weltleute doch nicht mehr um klassische Lesefrüchte. Die revolutionäre Naturverehrung der von Rousseau genährten Sturm- und Drangzeit klingt hier bereits vor.

Verblendte Sterbliche! die, bis zum nahen Grabe,
Geiz, Ehr' und Wollust stets an eitlen Hamen hält,
die ihr der kurzen Zeit genau gezählte Gabe
mit immer neuer Sorg' und leerer Müh' vergällt,
die ihr das stille Glück des Mittelstands verschmähet
und mehr vom Schicksal heischt, als die Natur von euch,
die ihr zur Notdurft macht, worum nur Torheit flehet:
o glaubt's, kein Stern macht froh, kein Schmuck von Perlen reich!
Seht ein verachtet Volk zur Müh' und Armut lachen,
die mäßige Natur allein kann glücklich machen.

Wie ernst es Haller mit diesen Anklagen war, zeigt die Ergänzung, die seine begeisterte Schilderung unschuldigen Naturlebens durch seine beiden Satiren „Die verdorbenen Sitten" und „Der Mann nach der Welt" erfuhr. Als er später seinen Frieden mit den strengen Herren der geknechteten Republik Bern gemacht und 1753 selbst als Mitglied des Großen Rates in seine Geburtsstadt zurückgekehrt war, suchte er den Eindruck seiner jugendlichen Angriffe auf die unduldsame, maßlose Unbildung und eigennützige Herrschsucht der regierenden Aristokratie möglichst abzuschwächen. Der ruhmlose Zusammenbruch dieser schweizerischen Oligarchie vor dem Sturmhauch der französischen Revolution erfüllte aber noch vor dem Schlusse des Jahrhunderts Hallers Weissagung:

Itzt sinken wir dahin, von langer Ruh erweichet,
wo Rom und jeder Staat, wenn er sein Ziel erreichet.
Das Herz der Bürgerschaft, das einen Staat beseelt,
das Mark des Vaterlands ist mürb und ausgehöhlt;
und einmal wird die Welt in den Geschichten lesen,
wie nah dem Sitten-Fall der Fall des Staats gewesen.

Daß der Dichter, der seinen gedankenbelasteten Alexandrinern solch ungewohnte gesättigte Kraft zu verleihen, die „Armut im Ausdrucke" selbst durch die Wahl der spärlich angewandten, aber nachdrücklichen Beiwörter wieder zu einem Vorzuge auszubilden verstand, nicht gerade auch im leichten Liebeslied sich hervortun würde, war zu erwarten. Aber mit der Liebesaufforderung an „Doris" und den beiden Klageoden auf Mariane hat er doch die berühmtesten und empfindsamsten Liebesgedichte der Jahrzehnte vor Klopstocks Auftreten geschrieben. Der ernste Mann neigt sich, wenn der Mond die Silberhörner erhebt, im stillen Buchengrund zum kosenden Liebesgeflüster:

Komm, Doris, komm zu jenen Buchen,
laß uns den stillen Grund besuchen,
wo nichts sich regt als ich und du.

Nur noch der Hauch verliebter Weste
belebt das schwanke Laub der Äste
und winket dir liebkosend zu.

Doch ganz anders ergreifend, als der Freiherr von Canitz „das Schrecken der Phantasei" vom Tode seiner Doris besingt, tönt Hallers Klage um die herzlich Geliebte:

Ja, mein Betrübnis soll noch währen,
wann schon die Zeit die Tränen hemmt;

das Herz kennt andre Arten Zähren
als die, die Wangen überschwemmt....

Im dicksten Wald bei finstern Buchen,
wo niemand meine Klagen hört,
will ich dein holdes Bildnis suchen,
wo niemand mein Gedächtnis stört ....

Auch in des Himmels tiefer Ferne
will ich im Dunkeln nach dir sehn
und forschen, weiter als die Sterne,
die unter deinen Füßen drehn.

So verleugnet sich in dem von Tausenden besungenen Thema von Liebeslust und -leid ebensowenig wie in den Betrachtungen über den Knochenberg des Elefanten, über das „furchtbare Meer der ernsten Ewigkeit" und das sterbliche Geschlecht, das „zweideutig Mittelding von Engel und von Vieh", die persönliche Eigenart des Mannes, von dem Lessing rühmte, sein Geist umspanne eine Welt und scheine für alle Dinge geformt.

Die ungeheure Vielseitigkeit Hallers, die nicht nur seine Teilnahme, sondern auch seine Urteilsberechtigung auf allen Gebieten bezeugte, bewährte er vor allem auch in seiner kritischen Tätigkeit. Für die „Göttingischen gelehrten Anzeigen", die er 1739 gegründet hatte, schrieb er zwölftausend Rezensionen. Vor eigenem Eingreifen in die literarischen Parteikämpfe, in die seine Gedichte zu seinem Verdrusse gezerrt worden waren, hütete er sich dabei. Allein wenn er auch theoretisch wie in der Ausübung an den Reimen festhielt, kam er doch der neuen Dichtungsart Klopstocks verständnisvoll entgegen. In späteren Jahren geriet Haller, der sich eine Zeitlang ziemlich eng an Shaftesbury angeschlossen hatte, in finstere Angst um sein Seelenheil und strebte aus Furcht mehr als aus Überzeugung nach möglichst orthodoxer Gesinnung.

In die Dichtung aber griff er im Anfang der siebziger Jahre noch einmal ein, und zwar auf dem Gebiete des politischen Romans. In der morgenländischen Geschichte von „Usong" (1771), in „Alfred König der Angelsachsen", dem Stück römischer Geschichte von „Fabius und Cato" suchte er Wesen und Vorzüge der unbeschränkten und der bedingten Monarchie und der Oligarchie in Romanform zu entwickeln. Der Berner Patrizier gab dabei natürlich der Regierungsform seiner Vaterstadt den Vorzug. Während Hallers Gedichte nach Gedankeninhalt und Ausdruck in der ganzen folgenden Zeit bis über Schillers Tod hinaus weiterklingen, zeugt von der Beachtung dieser Staatsromane vor allem das dem „Usong" entlehnte Motto der ersten Bearbeitung von Goethes „Gottfried von Berlichingen".

Wie unter englischer Einwirkung ungefähr gleichzeitig in Hamburg und der Schweiz eine neue Dichtung hervortrat, so hat auch eine besondere literarische Erscheinung Englands ziemlich in denselben Jahren in der Schweiz und zu Hamburg die bedeutendste deutsche Nachahmung erfahren: die moralischen Wochenschriften. Im Gegensatz zur puritanischen Strenge galt in England unter der Restauration eine leichtfertige Behandlung sittlicher Fragen beinahe als ein Zeichen der Königstreue, und auch nach 1689 schritt man auf der einmal eingeschlagenen frivolen Bahn noch einige Zeit weiter, vor allem im Lustspiel. Bald jedoch trat die Gegenwirkung ein. In einer besonderen Art von Zeitschriften wie später auch in den Romanen Richardsons, die in der deutschen Literatur eine so bedeutende Rolle spielen sollten, machte sich eine moralisierende Richtung aufs stärkste geltend. Sie kommt auch in den beiden berühmtesten und einflußreichsten moralischen Wochenschriften Englands zur Geltung, in dem von Richard Steele und Joseph Addison herausgegebenen „Spectator" („Zuschauer", 1710/12) und im „Guardian" („Aufseher", 1713). Ihnen war schon 1709 der „Tatler" („Schwätzer") vorangegangen. Der ungeheure Erfolg des „Zuschauers" rief dann in England und mehr noch in Deutschland eine Flut von Nachahmungen

hervor, von denen freilich keine einzige es mit dem ersten „Spectator“ an Geist und Humor aufnehmen konnte, weder der allgemeine noch der Berliner und die beiden Leipziger Zuschauer oder der „Zuschauer in Bayern“, nicht einmal die „Zuschauerin“ und der unter französiertem Titel erscheinende dänische und „Teutsche Bernersche Spektateur“, für den Haller Aufsätze schrieb. Die Nachahmung blieb natürlich nicht auf die Beibehaltung des Titels beschränkt, und Steele-Addisons „Spectator“ und „Guardian“ wurden auch noch geplündert, nachdem Frau Gottsched beide übersetzt hatte (1739—45).

Indem die Verfasser des „Spectator“ das alte Horazische aut prodesse volunt aut delectare poetae (entweder nützen oder ergötzen wollen die Dichter) aus der Dichtung in die Journalistik übertrugen, kamen sie dem Bedürfnis und Geschmack der Zeit entgegen. Was Thomasius (vgl. S. 63) allein und ohne nachhaltigen Erfolg schon 1688 mit seiner Monatsschrift angestrebt hatte, eine Verallgemeinerung der Kenntnisse, Moralphilosophie und Sittenkritik, dafür war jetzt allgemein die Zeit herangereift. Eine keineswegs vollständige Übersicht zählt von 1713 bis zum Schlusse des Jahrhunderts für England 220, für Deutschland über 500 moralische Wochenschriften auf, davon 99 allein in Hamburg. Für sie alle hatte der „Spectator“ das Programm aufgestellt: durch Veredelung und Verfeinerung des menschlichen Lebens, durch Beförderung von Tugenden und Kenntnissen, durch Anempfehlung alles dessen, was der Gesellschaft zum Nutzen oder zur Zierde zu dienen vermag, zur Unterhaltung und Verbesserung des Landes beizutragen.

Mit einem teutschen Auszug aus den Engeländischen Moralschriften eröffnete Hamburg 1713 im „Vernünfftler“ die lange Reihe der moralischen Wochenschriften in Deutschland. Aus Brockes' Freundeskreis wurde 1734 die beste dieser moralischen Wochenschriften: „Der Patriot“, veröffentlicht. Ihm waren schon 1721 die Züricher mit den „Discoursen der Mahlern“ vorangegangen. Noch 1758 hoffte man, freilich vergeblich, im Klopstockischen Kreise zu Kopenhagen dem „Nordischen Aufseher“ als einem Sohne von Steeles „Guardian“ eine gute Aufnahme bereiten zu können. Den drei Jahre später gegründeten holsteinischen „Hypochondristen“, an dem Gerstenberg den Hauptanteil trug, rühmte Herder als die beste der moralischen Wochenschriften in Deutschland, ein Lob, das freilich mehr einer persönlichen Stimmung und Neigung als dem tatsächlichen Verdienste dieses Nachzüglers entsprechen dürfte.

Die moralischen Wochenschriften haben sich um die Besserung der Sitten und die Aufklärung in Deutschland unstreitig manche Verdienste erworben. Vor allem haben sie einer vernünftigen Reform des arg vernachlässigten Erziehungswesens, wie sie dann von Rousseau, Basedow und Pestalozzi durchgeführt wurde, erfolgreich vorgearbeitet. Die freie Bewegung der englischen Wochenschriften war in dem überängstlichen Deutschland nicht möglich. Jede Kritik der Sitten und Zustände konnte Anstoß erregen, und durch die fortwährend drohende oder wirklich eingreifende Zensur wurden die moralischen Wochenschriften immer mehr auf das rein literarische Gebiet gedrängt. Zeitschriften wie Schwabes „Belustigungen“ und noch die „Bremer Beiträge“ zeigen den Übergang von der älteren zur jüngeren Art. Die von den Beiträgern ausdrücklich hervorgehobene Bemühung, dem Frauenzimmer zu gefallen und nützlich zu sein, ist für die moralischen Wochenschriften sogar geradezu bezeichnend. Gottscheds erste Wochenschrift: „Die vernünftigen Tadlerinnen“ (1725), wollte den Anschein wecken, als sei sie von Frauenzimmern verfaßt, und kämpfte für die Bildung und Stellung des weiblichen Geschlechtes. Für die versäumte weibliche

Bildung sollte gesorgt werden: in ernsterer Weise und anderer Form wurde so eine schon in Harsdörfers Frauenzimmer-Gesprächspielen (vgl. S. 19) zutage getretene Tendenz wieder aufgenommen. Eine Reihe von Wochenschriften ließ sich die Zusammenstellung eigener Bibliotheken für Frauenzimmer angelegen sein; Meinungsaustausch zwischen der Zeitschrift und den Lesern sollte die Teilnahme an der Sittenreform fördern.

Bei alledem trat nun freilich eine gewisse Schwerfälligkeit zutage, oft am meisten, wenn eine Nachahmung des eigenartigen Humors, wie er in dem erdichteten Gesellschaftskreise des „Spectator“ so unterhaltend waltete, beabsichtigt wurde. Die Moralisierungen, für die La Bruyères Übertragung der „Caractères de Theophraste“ (1687) in die Sitten des Zeitalters Ludwigs XIV. ein vielbenutztes Vorbild bot, sind fast überall zu allgemein gehalten.

Bezeichnend genug ist gleich die Nachahmung der „Spectator“-Einleitung in der ersten „Pensée“ des Hamburger „Patrioten“. Bei Addison sind es lauter scharf als Engländer gezeichnete Sonderlinge, bei denen dem modernen Leser die Verwandtschaft mit wohlbekannten Gestalten des späteren Pickwickklubs nicht entgehen kann. Ausschließlich um den Nutzen dieses Landes, ihres Englands, ist es den Genossen Sir Rogers de Coverley und Will Honeycombs zu tun. Der Hamburger Berichterstatter „über die Sitten der Welt“ rühmt sich dagegen, daß er, obgleich in Obersachsen geboren, doch die ganze Welt als sein Vaterland und sich selbst als einen Mitbürger jedes anderen Menschen ohne den geringsten Unterschied ansehe.

Wenn unsere weltbürgerliche Neigung uns die Herübernahme eines guten fremden Vorbildes erleichterte, so hinderte sie uns zugleich, vom Allgemeinen zum charakteristisch Nationalen vorwärts zu schreiten. Die farblos gehaltenen Sittenschilderungen und Moralien nahmen dafür sehr bald einen philisterhaften Zug an. Etwa mit dem Beginn des Siebenjährigen Krieges haben die moralischen Wochenschriften bereits aufgehört, ein Element des Fortschrittes in dem Entwickelungsgang der deutschen Literatur zu sein.

---

4. Gottscheds Beherrschung der Literatur und Bühnenreform. Die Schweizer.

Gottscheds Name, so urteilte bald nach dessen Tode der Göttinger Professor Abraham Gotthelf Kästner in seiner Gedächtnisrede, „ist in der neuen deutschen Literatur einer der bekanntesten“. Eine Zeitlang habe ihm Deutschland ziemlich einstimmig den Ruhm großer Verdienste um den guten Geschmack in der deutschen Dichtkunst und Beredsamkeit gegeben, nach und nach hätten sich die Meinungen über ihn geteilt, und endlich sei auch ziemlich einstimmig das Gegenteil von ihm gesagt worden. Schon Kästner suchte, freilich noch erfolglos, dieser Verurteilung entgegenzutreten. Seit Theodor Wilhelm Danzel uns Gottscheds Verbindungen und Wirken mitten in seiner Zeit vorgeführt hat, wurde der bedeutsamen geschichtlichen Stellung, die Gottsched trotz aller persönlichen Beschränktheit in der Literaturentwickelung des 18. Jahrhunderts einnahm, wie seinen ungeachtet aller Schwächen wirklich großen Verdiensten wachsende Würdigung zuteil. Aber so ungerecht es war, den klug geschäftigen Aufklärer und deutschgesinnten Reformator als einen schwerfälligen Pedanten zu verspotten, so macht sich umgekehrt in den letzten Jahren der von Eugen Reichel gepflegte Kultus „Gottscheds des Deutschen“ der Übertreibung im Preise von Gottscheds guten Eigenschaften und Verdiensten schuldig.

An der Schwelle des neuen Jahrhunderts (2. Februar 1700) wurde Johann Christoph Gottsched (gest. 1766, siehe die Abbildung, S. 86) zu Juditten geboren,

und zum Studium der Theologie bezog er 1714 die benachbarte Universität Königsberg. Durch die Weltweisheit und die schönen Wissenschaften wurde bei ihm die Gottesgelahrtheit bald in den Hintergrund gedrängt. Kaum hatte er jedoch seine eigene philosophische Lehrtätigkeit begonnen, so mußte der Privatdozent aus Preußen fliehen (1724), da ihm durch seine außergewöhnliche Körpergröße die Gefahr erwuchs, von den Werbern gewaltsam unter König Friedrich Wilhelms I. Riesengarde gesteckt zu werden.

Johann Christoph Gottsched. Nach einem gleichzeitigen Aquarell, im Besitz der Altertumsgesellschaft Prussia zu Königsberg.

Auf die Rechtssicherheit der deutschen Zustände fällt von dem Vorgange aus kein günstiges Licht, für Gottsched aber war die Verdrängung aus „dem beliebten Orte" ein Glück. Was Königsberg durch seine poetische Überlieferung, durch Anleitung und Beispiel des Professors der Poesie, Johann Valentin Pietsch, und andere Lehrer, wie Johann Jakob Rohde, Gottsched bieten konnte, hatte er bereits in sich aufgenommen. Die Reform des deutschen Theaters hätte sich so wenig von dem entlegenen Ostpreußen aus ins Werk setzen lassen, wie die maßgebende Stellung in der Literatur von dort aus zu erobern gewesen wäre. Dazu mußte Gottsched in den Mittelpunkt des literarischen Treibens, nach Leipzig, kommen. Die Messen zogen die besseren der wandernden Komödiantenbanden in die Pleißestadt, die allmählich im Wettkampf mit Frankfurt a. M. der Hauptsitz für den deutschen Buchhandel geworden war.

Wenn Lessings Wort, daß man auf der Akademie in Leipzig beinahe nichts so zeitig lerne, als ein Schriftsteller zu werden, auch erst für zwei Jahrzehnte später zutrifft, als dieser Zustand eben durch Gottscheds Wirken sich herausgebildet hatte, so war Deutschland doch schon seit 1682 durch Otto Menckes „Acta eruditorum" daran gewöhnt, von Leipzig

aus das kritische Urteil über die neuen Werke zu empfangen. Otto Menckes Sohn, Johann Burchard Mencke, erleichterte dem Flüchtling die Einbürgerung in Leipzig. Wahrscheinlich durch ihn wurde Gottsched in die Deutschübende poetische Gesellschaft eingeführt, als deren Senior er zuerst Einfluß in der Literatur zu erlangen vermochte. Eine Zeitlang schmeichelte ihm sogar der Gedanke, die Leipziger deutsche Gesellschaft „dem berühmten Exempel der vorlängst in Paris gestifteten französischen Akademie" anzunähern, eine Hoffnung, die freilich schon durch die Lässigkeit der undankbaren Gesellschaftsmitglieder, die 1783 einen vollständigen Bruch mit ihrem um sie so wohlverdienten Senior herbeiführten, sich bald verflüchtigen mußte.

In der Geschicklichkeit, überall Beziehungen anzuknüpfen, die zugleich seiner Person und der von ihm vertretenen Sache Vorteil bringen konnten, war Gottsched Opitz nicht unähnlich. Schon 1730 wurde er außerordentlicher Professor der Poesie, vier Jahre später ordentlicher Professor der Logik und Metaphysik. 1735 holte er sich aus Danzig Luise Adelgunde Viktoria Kulmus (1713 bis 1762) zur Eheliebsten, und die Gottschedin wurde dem berühmten Herrn Professor als Übersetzerin und Lustspieldichterin eine treue, gar geschickte Mitarbeiterin bei seiner Neuordnung der deutschen Literatur.



Luise Adelgunde Viktoria Gottsched, geb. Kulmus. Nach dem Stich von J. M. Bernigeroth (1713—67; Zeichnung von E. G. Hausmann), in der Ausgabe von „Frau Gottschedinn Gedichten", Leipzig 1763.

Obwohl eine Satire gegen den Unfug der Gelegenheitsdichtung Gottscheds öffentliches dichterisches Auftreten in Leipzig einleitete, galt die Tätigkeit seiner ersten Dozentenjahre nicht der Literatur, sondern der Philosophie. Wolffs Schriften hatten ihm selber die von Leibnizens „Theodicee", von der er später eine deutsche Übersetzung veranstaltete, nicht gelösten Zweifel gehoben, und als überzeugter Wolffianer wollte er vom Katheder und in Schriften für die Ausbreitung des neuen Heiles wirken. Auch er trat damit wie einst an gleicher Stelle Thomasius der herkömmlichen und im Besitz befindlichen Philosophie entgegen und ließ sich damit in einen noch immer nicht ganz ungefährlichen Kampf für die Aufklärung ein.

Seit 1707 hatte Christian Wolff (geb. 1679 in Breslau, gest. 1754 in Halle) als Professor der Mathematik und Naturlehre zum Aufblühen der jungen Universität Halle erfolgreich beigetragen, als König Friedrich Wilhelm I., den Verleumdungen der Pietisten Gehör schenkend, 1723 dem Gottesleugner bei Strafe des Stranges befahl, binnen achtundvierzig Stunden die preußischen Lande zu räumen. Es bedeutete für Deutschland den offenen Ausbruch des Kampfes zwischen der Aufklärung und den zu gemeinsamem Widerstande gegen die Philosophie verbündeten kirchlichen Parteien. Wolff fand an der Universität Marburg freundliche Aufnahme, und Friedrich II. betrachtete es als eine seiner ersten Regierungspflichten, den Verjagten in ehrenvollster Weise auf seinen Halleschen Lehrstuhl zurückzuberufen.



Christian von Wolff. Nach dem Stich von J. M. Bernigeroth (1713—67).

Die Wolffische Philosophie verbreitete sich über alle deutschen Universitäten, und das meiste hierfür wie für ihre enge Verbindung mit der deutschen Literatur hat Gottsched getan. Alle philosophischen Wissenschaften hat Gottsched durch seine „Ersten Gründe der gesamten Weltweisheit" (1734) in ihrer natürlichen Verknüpfung systematisch nach Wolffs Lehre, aber in noch leichter faßbarer Weise dargestellt. An Tiefe und Ursprünglichkeit kann Wolffs Lehre nicht entfernt mit der von Leibniz, die ihre Grundlage bildet, verglichen werden. Aber Wolff erwarb sich das Verdienst einer systematisch erschöpfenden Behandlung des ganzen Wissens. Durch die mathematische Demonstration, in der er sein System vortrug, kam er nicht nur der Fassungskraft erleichternd entgegen, sondern erregte auch das angenehme Gefühl, einen sicheren Besitz an Wissen schwarz auf weiß getrost nach Hause tragen zu können. Er will von Anfang an seiner Philosophie praktische Brauchbarkeit geben, will durch klare, deutliche Erkenntnis, die für jedes Ding einen zureichenden Grund aufzuweisen vermag, das menschliche Wohl fördern. Das Widerspruchsvolle muß sich vor der rationalen Erkenntnis auflösen lassen, um als möglich und denkbar Gegenstand der Philosophie zu werden. Indem nun Wolff einen großen Teil seiner Werke deutsch schrieb, und zwar in einem klaren und faßbaren Deutsch, wie es später nicht eben Gemeingut der Philosophie wurde, hat er die Ausdrucksfähigkeit und Bildung der deutschen Prosa mächtig gefördert und den Eifer für Philosophie unabhängig von der Kenntnis des Lateinischen weiteren Kreisen vermittelt.

Als Gottsched des Herrn Hofrat Wolffs „Vernünftige Gedanken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen" (1719) kennen lernte, hub er erst an, Ordnung und Wahrheit in der Welt zu sehen. Die in Wolffs Schriften gelehrte

und für alle Lebenserscheinungen geforderte Ordnung und Gründlichkeit nun auch in der Literatur zur Geltung zu bringen, stellte sich Gottsched als seine besondere Aufgabe. Durch den philosophischen Ausgangspunkt war er befähigt, nicht nur, wie hundert Jahre vor ihm schon Opitz, für die Poesie Lehren festzusetzen, sondern auch als der erste die „Idee der deutschen Literatur in ihrer Gesamtheit" zu fassen, wie sie nach Danzels Ausspruch vor Gottsched überhaupt nicht vorhanden war. Dadurch erst sah er sich veranlaßt, auch der Bühne seine Aufmerksamkeit zuzuwenden, um die sich kein einziger von den vielen gekümmert hatte, die seit Opitz als Verfasser von „Wegweisern, zur Poesie zu gelangen", aufgetreten waren. Die Herrschaft des Natürlichen und Vernünftigen, einheitliche Ordnung und Regelung galt es auf allen Gebieten der Literatur durchzuführen.

Im Widerstreite mit diesen Forderungen, die Gottsched aus der Wolffischen Philosophie ableitete, schien ihm ebenso der Lohensteinische Schwulst wie der poetische Schwung von Miltons und Klopstocks Rede und Einbildungskraft, ebenso die rohe Zusammenstoppelung der Komödiantenstücke wie das umfassende Weltbild des Shakespearischen Trauerspiels zu stehen. Dagegen glaubte er in den Werken der Griechen und Römer wie in denen der Franzosen die von Natur und Verstand vorgeschriebenen Regeln erfüllt und wollte die deutsche Literatur nach diesen Mustern schulen. So verweist die „Redekunst" (1728) wie später die „Deutsche Schaubühne" schon im Titel auf die Anleitung und Regeln der alten Griechen und Römer, so wird der „Kritischen Dichtkunst" „anstatt einer Einleitung Horatii Dichtkunst in deutsche Verse übersetzt" vorangestellt und für die „Schaubühne" eine Übersetzung von Aristoteles' Poetik in Aussicht genommen.

Unmittelbar mit dem Streben nach praktischer Verwertung der Wolffischen Philosophie hängt die 1728 erfolgende Ausarbeitung einer „vernunftmäßigen" Redekunst zusammen. Das dem Kronprinzen Friedrich gewidmete Buch, das dann in Preußen auch amtlich eingeführt wurde, sollte auf die Ausbildung der Prediger im Wolffischen Sinne einwirken und hat entschieden zur Verbreitung der Aufklärung, nicht nur der formalen Schulung des Vortrags wesentlich beigetragen. Hat doch der mit Recht gefeierte und gerühmte Theologieprofessor Johann Lorenz Mosheim in Göttingen, den die Leipziger Deutsche Gesellschaft auf Gottscheds Betreiben als den besten Prosaisten und ersten Kanzelredner Deutschlands 1732 zu ihrem Präsidenten wählte, „im Studium der Philosophie ein Hauptmittel zur Überwindung theologischer Borniertheit" gesehen.

Nicht geringeren Erfolg als die „Ausführliche Redekunst", die später noch eigens für den Schul- wie den akademischen Unterricht bearbeitet wurde, hatte 1748 die „Grundlegung einer deutschen Sprachkunst". Der seit Opitz geführte Kampf gegen das Latein- und Fremdwörterunwesen wie gegen die Mundarten war von Gottsched mit gründlicherer Kenntnis der Sprache aufgenommen worden. Die zweiunddreißig Stücke seiner „Beyträge zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit" (1732—44) stellen seiner Teilnahme und seinem Verständnis für die ältere deutsche Literatur und Sprache ein rühmliches Zeugnis aus. Seine Schweizer Gegner genossen den Vorzug, durch glückliche Funde und flottes Drauflos-Edieren, dem Gottsched höchstens seine Ausgabe des „Reineke Fuchs" mit beigefügter Prosaübertragung entgegensetzen konnte, ihre Verdienste um das deutsche Altertum in ganz anders helle Beleuchtung gestellt zu sehen. Aber in den „Beyträgen" und dem referierend bibliographischen Verzeichnis des „Nöthigen Vorrath zur Geschichte der

deutschen dramatischen Dichtkunst" (1757—65) hat Gottsched sowohl an Verständnis und Eifer wie an vaterländischer Gesinnung, die ihn zu diesen Studien antrieb, durchaus Tüchtiges geleistet.

Wenn Gottsched das Meißnische zur Norm des Hochdeutschen machen wollte, wie dies dann sein Nachfolger Johann Christoph Adelung in der Ausführung des von Gottsched selbst geplanten und begonnenen „grammatisch-kritischen Wörterbuchs der hochdeutschen Mundart" (1774—80) kodifizierte, so verletzte er dadurch zwar die Schlesier sehr empfindlich, hat aber zweifellos das Richtige und Notwendige erkannt. Obwohl bereits Schottel und Leibniz für die Schriftsprache eine weitere Grundlage als die Normalsprache einer einzelnen Landschaft gefordert hatten, erklärten doch die Schweizer selbst, daß nicht irgendeine Provinz des Deutschen Reiches mit bündigeren Titeln Meißen ein solches Vorrecht bestreiten könne; sie wollten nur für sich die Gemächlichkeit der eigenen angewöhnten Mundart nicht entbehren.

Durch seine „Sprachkunst" ist es Gottsched aber gelungen, auch im katholischen West- und Süddeutschland der einst von Luther ausgestalteten hochdeutschen Sprache den lange verwehrten Eingang zu verschaffen. Gottscheds Wiener Reise von 1749, bei der das berühmte Ehepaar von Maria Theresia freundlich aufgenommen wurde, bedeutet so nicht bloß einen persönlichen Triumph Gottscheds, sondern auch die endliche Anerkennung der hochdeutschen Schriftsprache im katholischen Kaiserstaate.

Die Rede- und Sprachkunst haben eine nachhaltigere Wirkung ausgeübt als das am meisten genannte Werk Gottscheds, sein „Versuch einer kritischen Dichtkunst für die Deutschen" (1730). Noch 1742 in der Vorrede zur dritten Auflage (die vierte und letzte erschien 1754) rühmte er sich, und rühmte sich nicht zu Unrecht, als der erste Herz und Verwegenheit zu einer solchen Arbeit gehabt zu haben. Gottscheds eigene Dichterbegabung war, wie die Sammlungen seiner Gedichte beweisen, obwohl es selbst ihnen eine Zeitlang nicht an Lob fehlte, äußerst schwach, noch geringer als die von Opitz. Nicht ein innerer Trieb drängte ihn zur Beschäftigung mit der Dichtkunst, sondern er hielt sie für eine lernbare Kunst, wenn auch ein angeborenes poetisches Ingenium nicht gut entbehrt werden könne.

Boileaus „Art poétique" bildete die Grundlage seines Lehrbuches, in dessen erstem Teile er Wesen und Einrichtung der Poesie im allgemeinen wie im zweiten die von den Alten und in neuerer Zeit erfundenen Einzelgattungen (Ode und Lied, Fabel, Heldengedicht, Satire, Schäfergedicht, Drama, Oper, Elegie, Epistel, Überschriften, Kantate, Sinn-Scherzgedicht, Wahlspruch) erörterte. Das Hauptwerk der Dichtkunst bleibt allemal „die Nachahmung der Handlungen und Leidenschaften des Menschen", denn im Menschen habe die Poesie ihren Grund. Einem wahren Dichter sei daher „vor allen Dingen eine gründliche Erkenntnis des Menschen nötig, ja ganz unentbehrlich". Sache des guten Poeten sei es, durch die Vernunft die Einbildungskraft und durch die Regeln der Wahrscheinlichkeit die hohe Schreibart, d. h. die Abweichung der Dichtersprache von der Prosa des gewöhnlichen Lebens, in Schranken zu halten. Nüchterne Korrektheit ist also das Ziel dieser Wolffischen Poetik. Der moralische Lehrsatz, für dessen Versinnlichung sich der Dichter eine Fabel ausdenkt und in der Historie Leute sucht, denen etwas Ähnliches begegnet ist, wird ausdrücklich als der Ausgangspunkt für das Schaffen des Dramatikers bezeichnet.

Man kann demnach rühmen, daß die poetische Ausübung unter Gottscheds Einwirkung sich noch immer etwas besser gestaltete als seine Formulierung der Theorie. Und daß dem so war, verdanken wir doch der Anlehnung an die französischen Vorbilder. Nachdem aber Gottsched und seine Schule mit ihrer Hilfe mühselig eine Art von Ersatz für ein deutsches Drama geschaffen hatten, wurde es später notwendig, sich nicht dauernd damit zu

begnügen, sondern ein wirklich nationales Drama anzustreben. Gottsched dagegen glaubte mit der Herstellung der Regelmäßigkeit und Verdrängung des Verstandeswidrigen schon etwas Abschließendes geleistet zu haben. Man hat das mit Recht als sein Verhängnis bezeichnet. Lessing leugnete später, daß der Herr Professor Gottsched irgendein Verdienst um die Verbesserung der deutschen Schaubühne gehabt habe. Aber nicht mit einer Anlehnung an das ältere englische Drama, wie Lessing hinterher vorschlug, wäre dem elenden Aussehen unserer Bühne abzuhelfen gewesen zu einer Zeit, wo nach seinem eigenen Geständnis „unsre Staats- und Heldenaktionen voller Unsinn, Bombast, Schmutz und Pöbelwitz waren, unsere Lustspiele in Verkleidungen und Zaubereien und die witzigsten Einfälle derselben in Prügel bestanden". Hier konnte am besten die streng formale Schulung des französischen Dramas helfen, der noch gegen das Ende des Jahrhunderts die Weimarer Dichter ihr Schauspiel von neuem unterzogen. Als Goethe Voltaires „Mahomet" auf die Bühne brachte und Schiller dabei die reinigende, erziehende Kraft der „in unveränderlichen Schranken" gebannten französischen Kunst in den Stanzen seines Prologes pries, war dies nachträglich eine geschichtliche Rechtfertigung für den vielgeschmähten Bühnenreformator Gottsched.

Wohl hatte Opitz wenigstens durch Übersetzungen auch für das dramatische Fach in der neuen Kunstpoesie Sorge getragen und hatten dann seine Nachfolger, vor allen Andreas Gryphius und Lohenstein, die gelehrte Literatur mit Dramen ausgestattet. Aber mit der Bühne, deren Bedarf die Schauspieler selbst versorgten, hatte weder dies Renaissancedrama noch das ab und zu wieder hervortretende Schuldrama, dem als eigene Gruppe das Jesuitendrama einzureihen ist, eine mehr als zufällig augenblickliche Berührung. Der Schlesier Hallmann legte im Vorwort zu seinen „Trauer-Freuden- und Schäffer-Spielen" ausdrücklich Verwahrung dagegen ein, daß die Würde und Nutzbarkeit der von Ehrliebenden und Gelehrten verfaßten Schauspiele „plebejischen und herumschweifenden Personen zu Thrasonischer Ostentation preisgegeben" würden. Und dem deutschen Bühnenspiel und Lesedrama stand als dritte selbständige Gruppe noch die Oper gegenüber. Was sich außerdem in reinkatholischen Gegenden noch von Resten der alten Passionsspiele erhielt, kommt für die dramatischen Leistungen des 17. und 18. Jahrhunderts nicht in Betracht.

Die Bedeutung von Gottscheds dramatischer Arbeit gipfelt demnach keineswegs in der Einbürgerung des regelrechten französischen Dramas. Der geschichtlich wichtigste Vorgang liegt in der durch ihn endlich herbeigeführten Wiedervereinigung von Literatur und Bühne, Dichter und Schauspieler. Um jene Tatsache richtig zu würdigen, müssen wir uns an dieser Stelle die Entwickelung der deutschen Schaubühne vor Augen halten.

In der Geschichte der englischen Komödianten in Deutschland bildet das Jahr 1630 einen bestimmten Abschnitt. Zwar werden die Wandertruppen noch über drei Jahrzehnte als „englische Komödianten" bezeichnet, es wird aber einmal vorsichtig hinzugesetzt: „wie sie sich nannten", ein anderes Mal gibt die angeblich englische Truppe selbst zu, daß sie zum größten Teil aus Deutschen bestehe, welche „die Kunst der Frembden bei weitem überholt" hätten. Deutsche Truppen konnten vollkommen „nach englischer Manier" spielen, seit die von den Engländern mitgebrachten Stücke verdeutscht, jedermann zugänglich, im Druck vorlagen. 1620 und 1630 sind, wie bereits im Zusammenhange mit der Darstellung der englischen

Wanderzüge (vgl. Bd. 1, S. 330) erwähnt worden ist, in Leipzig die beiden Bände, der erste als „Engelische Comedien und Tragedien", der zweite als „Liebeskampff", erschienen.

Die einseitige Herrschaft des englischen Dramas auf der deutschen Wanderbühne hatte damit ihr Ende erreicht. Es dauerte freilich noch vierzig Jahre, ehe aus Schauspielerkreisen eine neue Sammlung für den Druck hervorging. Herrschte hier doch naturgemäß das Bestreben, den Besitz an Stücken dem Wettbewerbe anderer Truppen vorzuenthalten, und die Scheu, durch Drucklegung die Neubegier der Zuschauer zu mindern. Die Sammlung von 1670 führte den Titel „Schaubühne englischer und französischer Komödianten". Das „englisch" war in den ersten Worten des Titels noch beibehalten, dann war aber nicht mehr von der Einrichtung nach englischer Art die Rede, sondern auf die schönsten und neuesten Komödien hingewiesen, wie sie in den letzten Jahren in Frankreich, Deutschland und anderen Orten agieret und präsentieret worden. Natürlich schien es, daß die deutschen Schauspieler bei dieser Gelegenheit ihre Dramensammlung noch als „Schaubühne englischer und französischer Komödianten" ausgaben. Nicht bloß galt die Betonung des Ausländischen als besondere Empfehlung, sondern ihre besten Stücke waren in der Tat beinahe ausnahmslos auf fremdländischen Vorlagen gegründet. Bei den Truppen selbst taucht dagegen doch schon 1650 die Bezeichnung „hochdeutsche Komödianten" auf, wenn es auch kaum zweifelhaft ist, daß sie ursprünglich bloß zur Unterscheidung von den niederdeutschen, d. h. holländischen Truppen gewählt wurde, die seit dem Friedensschlusse wieder nach Norddeutschland und den Rhein herauf selbst nach Süddeutschland bis Ulm und München kamen. In Hamburg fanden die niederländischen Komödianten nach dem dortigen Unterliegen der Neuberin und ihres von Gottsched beeinflußten Spielplanes noch 1741 ihr Publikum.

Wie vor dem Dreißigjährigen Kriege die englische Manier den Wandertruppen zur Empfehlung dienen mußte, so berühmten sich die niederländischen Komödianten bei ihrem Auftreten in Frankfurt a. M. 1651 bereits, „alles nach französischer anmutiger Art und Manier represention zu wollen". Die Sammlung von 1670 bringt demnach nur eine bereits seit längerer Zeit in den Bühnenverhältnissen eingetretene Wandlung auch literarisch zum Ausdruck. Und zugleich läßt sich daraus feststellen, daß Gottsched mit seiner Verpflanzung des französischen Dramas auf die deutsche Schaubühne doch keineswegs so sehr der natürlichen Entwickelung entgegentrat, wie man auf Lessings Autorität hin anzunehmen geneigt ist. Im Gegenteil kommt Gottsched mit seiner literarischen Bildung und starren Wolffischen Folgerichtigkeit einer seit langem sich vorbereitenden Bewegung zu Hilfe. Ohne diesen Zusammenhang wäre auch der rasche und durchgreifende Erfolg seiner Bühnenreform gar nicht möglich gewesen. Erwähnt doch Gottsched selber in der Vorrede zu seinem „Cato", daß er schon vor seiner Reform den „Streit zwischen Ehre und Liebe, oder Roderich und Chimene" gesehen habe. Dieses einzige gute Stück hätte ihm vor allen anderen gefallen und ihm „den großen Unterschied zwischen einem ordentlichen Schauspiele und einer regellosen Vorstellung der seltsamsten Verwirrungen auf eine sehr empfindliche Weise" gezeigt. Wie aber diese Bearbeitung von Corneilles „Cid" in ungebundener Rede aufgeführt wurde, so bestand zwischen den von Gottsched durchgesetzten literarischen Forderungen und der früheren, gelegentlichen Heranziehung verunstalteter französischer Dramen durch die Schauspieler selber noch ein ganz gewaltiger Unterschied.

Bereits in der Sammlung von 1670 finden sich zwölf französische Stücke, freilich mit einer einzigen Ausnahme bloß Komödien, und zwar fünf Molièresche. Auch Velten hat unter die achtzehn französischen

Stücke seines Spielplanes nur vier Tragödien aufgenommen. Wann immer aber Tragödien der französischen Klassizisten von den Wandertruppen gespielt wurden, so mußten sie sich vorher ebenso wie die Werke der spanischen und italienischen Romantiker — Lope und Calderon finden sich zahlreich in diesem Spielplan — eine Theaterbearbeitung gegen alle Regeln gefallen lassen. Die genaue Alexandrinerübertragung des Corneilleschen „Cid" von dem Hamburger Zeitungsschreiber Greflinger (1650) war für die Schaubühne nicht vorhanden. Den wirklichen gespielten „Polyeuctus" aber hatte der Leipziger Magister Kormart bei der Verdeutschung (1669) derart „mit sich dazufügenden neuen Erfindungen vermehrt", daß er an Regelwidrigkeit keiner Haupt- und Staatsaktion mehr etwas nachgab.

Der Name Haupt- und Staatsaktion für die hochtrabenden, von Possen durchzogenen geschichtlichen Spektakelstücke der Wandertruppen, die alle Schwächen der von den englischen Komödianten in Deutschland gespielten Stücke aufweisen, taucht erst um 1700 auf, und diese berüchtigten Kunstwerke machten nur einen Teil des Spielplanes aus. Soweit wir aber eine Vorstellung von dem Bühnenzustande in der Zeit zwischen dem Zurücktreten der englischen Komödianten und Gottscheds Eingreifen gewinnen können, läßt sich wenig Erfreuliches gewahren. Die Scheidung zwischen Literatur und Bühne mußte natürlich auch den literarisch gebildeteren Teil des Publikums den Darbietungen der Schauspieler entfremden. Für dieses Verhältnis bezeichnend ist der spöttische Unglaube, mit dem Moses Mendelssohn die Möglichkeit ablehnte, daß gebildete Menschen dem bei den Wandertruppen eingebürgerten Volksschauspiel vom Dr. Faust ernste Teilnahme schenken könnten. Aber wie sollten die gelehrten Dichter auch eine Bühne achten, auf der im „Tempel Dianä oder Spiegel wahrer und treuer Freundschaft" Pylades als Prinz aus Maroco in Begleitung des Prinzen Orestes von Aulia seine gewessene Braut Iphigenia in Tauria findet und Hans Wurst als Diener des taurischen Königs Trante von zwei alten Weibern geplagt wird!

Die Schauspieler ihrerseits mußten sich durch die Zurückhaltung der Gebildeten nur um so mehr veranlaßt sehen, dem roheren Geschmack durch prunkendes Pathos und derbste Posse entgegenzukommen. Dem Pickelhäring fiel jetzt als Hans Wurst in allen möglichen Verkleidungen und Stellungen erst recht die Hauptrolle zu. Und um nicht von dem guten Willen dieses wichtigsten Mitgliedes abhängig zu sein, wurde bei den meisten Truppen die lustige Person von dem Prinzipal selbst gespielt. Dadurch wurde das Übergewicht der komischen Rolle naturgemäß noch weiter gesteigert. Shakespeares Hamlet tadelt den jämmerlichen Ehrgeiz des Narren, der, um einen Haufen alberner Zuschauer zum Lachen zu bringen, mehr sage, als in seiner Rolle stehe. Im Drama der Wandertruppe hatte der Narr unbedingte Freiheit, denn die komischen Szenen wurden in der Regel extemporiert. Begabung und augenblickliche Stimmung kann in diesen Improvisationen freilich glückliche schauspielerische Leistungen zeitigen. Noch Schröder hat 1767 in Mainz durch sein Stegreifspiel als Leporello in dem von ihm selbst als unkünstlerisch verurteilten Brauche seine Begabung hinreißend bewährt. Aber als ständige Einrichtung mußte das Aus-dem-Stegreif-sprechen aller komischen Szenen und Rollen den übelsten Einfluß haben. Nicht nur das jede Aufführung beschließende lächerliche Nachspiel gehörte der komischen Person, auch in dem Heldenstücke selbst fiel ihr eine Reihe von Auftritten zu.

Diesen groben Mißbrauch einer zum großen Teil höchst unanständigen Komik muß man sich vor Augen halten, um Gottscheds Widerwillen gegen den Harlekin richtig zu beurteilen. Die komische Figur, wie sie ja vornehmlich in Wien, wo der italienische Einfluß stark zur Geltung kam, nicht nur der größten Beliebtheit sich erfreute, sondern auch besonders humorbegabte Vertreter (Preehauser und Stranitzky) fand, hatte immerhin eine

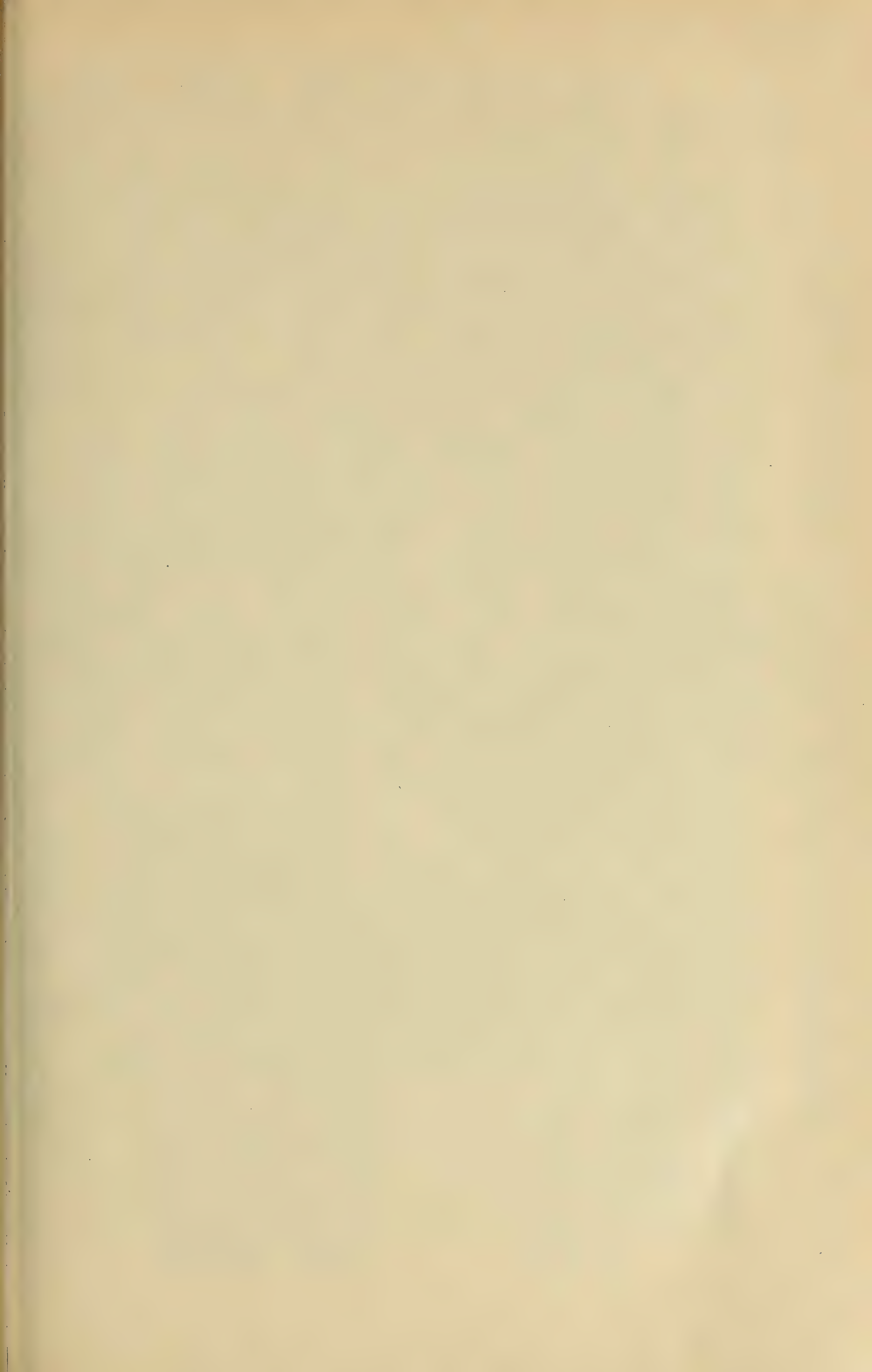
volkstümliche Lebenskraft und Wandlungsfähigkeit in sich. Aber nur hohler Bombast zeigt sich bei den biographisch-politischen Stücken, wie dem „Unglückseligen Todesfall Caroli XII.", dem „Durch Hochmut gestürzeten Wallensteiner", „Graf Essex", „Scipio in Spanien", dem „Wollüstigen Crösus" und ähnlichen, für welche die herkömmliche Bezeichnung Haupt- und Staatsaktion zutrifft. Sie wollen durch Vorführung geschichtlicher Ereignisse die politische Neugier des Publikums befriedigen und wählen deshalb gern einen neueren Vorgang, der besonderes Aufsehen erregt hat, wie das geheimnisvolle, gewaltsame Ende des abenteuerlichen Schwedenkönigs Karl vor der norwegischen Festung Friedrichshall. Die feierliche Ausstellung des gefallenen Helden auf prunkvollem Paradebette (castrum doloris), wie sie uns aus Schillers „Braut von Messina" noch gewohnt ist, gehört zu den feststehenden Ausstattungskünsten der alten Bühne. Die Anwendung eines zeremoniensteifen Kanzleistiles, in den sich der Schwulst der modischen Poesie drängt, soll der Prosa das politische Gepräge einer Staatsaktion geben. Die Unnatur bleibt freilich die gleiche auch in nichtpolitischen Stücken, wie „Prinz Sigismund von Pohlen" (Calderons „Das Leben ein Traum") oder der in verschiedenen Sprachen dramatisierten Geschichte von Apelles' Liebe zu Campaspe und Alexanders Großmut („Der schönste Sieg").

Religiöse Stoffe werden selten gewählt, aber wenn es geschieht, werden auch sie nach Art der Haupt- und Staatsaktion behandelt, z. B. „Die glorreiche Marter Joannes von Nepomuck unter Wenceslao, dem faulen König von Böhmen". Die alten englischen Stücke, wie die Umgestaltungen des Marloweschen „Faust", der „Bestrafte Brudermord" („Hamlet"), dem etwa um 1665 seine deutsche Fassung gegeben wurde, die „Kunst über alle Künste, ein bös Weib gut zu machen" („Der Widerspenstigen Zähmung", 1672), erhielten sich neben den biographischen Geschichtsstücken und den aus holländischen, spanischen, italienischen, französischen Dramen umgebildeten Machwerken.

Die stärkere Heranziehung der französischen Bühnenerzeugnisse wird als eines der Verdienste des Magisters Johannes Velten aus Halle (1640—92) bezeichnet. Im Jahre 1668 taucht in Nürnberg Veltheim als Prinzipal einer Gesellschaft hochdeutscher Komödianten zum ersten Male auf. Zehn Jahre später ist seine Truppe schon in allen Teilen von Deutschland unter dem Ehrennamen der „berühmten Bande" bekannt. Einem Antrage, an den Hof des Zaren nach Moskau zu gehen, hatte Velten 1672 doch nicht Folge leisten mögen; die Anstellung als „Chursächsische Komödiantengesellschaft" hob ihn und seine Gesellschaft 1685 über alle rivalisierenden Truppen empor.

Schon im Anfang des 17. Jahrhunderts waren englische Komödianten an verschiedenen deutschen Höfen in Dienst genommen worden; italienisches Schauspiel fand an dem Münchener und Wiener Hofe, französisches an einer ganzen Reihe deutscher Höfe Schutz und Pflege. Deutsche Hofkomödianten aber erscheinen erst Ende der fünfziger Jahre am erzherzoglichen Hofe zu Innsbruck und dann von 1670 an, neben einer französischen und italienischen Truppe freilich in etwas gedrückter Lage, als bestallte Hofkomödianten an dem prachtliebenden Hofe der bayerischen Kurfürsten zu München.

Wenn trotz dieser feststehenden zeitlichen Reihenfolge immer noch die kurzwährende Anstellung Veltens am Dresdener Hofe als erstes deutsches Hoftheater bezeichnet wird, so ist es eben die Persönlichkeit Veltens, die der Dresdener Episode ihre geschichtliche Bedeutung gibt. Velten ließ Tragödien Corneilles und zehn Stücke Molières, natürlich in Prosaübersetzung, spielen, die Tragikomödie von „Romeo und Julia" und „Prinz Hamlet",



Stammbaum der Johannes Veltenschen Komödiantentruppe.

Von Dr. Karl Heine.

(Die Jahreszahlen beziehen sich auf die Direktionszeiten.)

Carl Andreas Paul.

16? — 1679. Prinzipal der Hochdeutschen Komödianten. Mitglieder: seine Frau Elisabeth, Ferdinand Paul, Carl Paul, Anna Paul, **Johannes Velten** und Frau Katharina Elisabeth (geb. Paul), Balthasar Brumbacher und Frau (geb. Paul), Gottfried Salzsieder.

Johannes Velten.

1676—1692. Prinzipal der berühmten Bande Hochdeutscher Komödianten, der Kurfürstlich Sächsischen Hofkomödianten. Mitglieder: Ferdinand Paul, **Katharina Elisabeth Velten** (geb. Paul), Anna Elisabeth Velten, **Balthasar Brumbacher** und Frau (geb. Paul), Sara von Borberg, Christian Dorsch, Johann Wolffgang Rieß, Christian Starke, **Herrmann Reinhard Richter** und Frau, **Christian** und **Gabriel Müller** und Frau, Christian Paceli, Gottfried Salzsieder, Benjamin Pfenning, Elias Adler, David Bamberger, Christian Schernitzky, **Andreas Elenson** und Frau Maria Margarete, Joseph Janetzecky, Joh. Christoph Dorsch, Sasse, Jul. Franz Elenson.

Herrm. Reinhard Richter und Balthasar Brumbacher.

1695 — 1702. Prinzipale der Merseburger Hofkomödianten.

Andreas Elenson.

1672 — 1706. Prinzipal der Wiener Kompanie. Mitglieder: **Maria Margarete Elenson.** Julius Franz Elenson, Sophie Julie Elenson.

Maria Margarete Elenson.

1704—1710. Prinzipalin der Wiener Kompanie. **Julius Franz Elenson,** Sophie Julie Elenson.

Julius Franz Elenson.

1706—1708. Prinzipal der Mecklenburgischen Hofkomödianten, vorher bei Velten und Andreas Elenson Harlekin. Mitglieder: **Sophie Julie Elenson,** Friedrich Wilhelm Elenson, Ferdinand Carl Elenson.

Gabriel Müller.

1693—1721. Prinzipal der Sächsisch-Weimarischen, der Hochfürstlich Markgräflich Brandenburgischen, der Fürstlich Bayreuthischen Hofkomödianten. Mitglieder: Frau Müller, Anton Joseph Geißler, Heinrich Rademin Gottfried Preehauser.

Gottfried Preehauser.

1722—1769. Prinzipal, teils selbständig, teils mit Geißler vereinigt; dazwischen Harlekin bei verschiedenen Truppen.

Katharina Elisabeth Velten (geb. Paul).

1692—1712. Prinzipalin der Kgl. Polnischen, Kurfürstlich Sächsischen u. Wiener Hofkomödianten. Mitglieder: **Gabriel Müller** u. Frau, **Joseph Geißler, Herrmann Reinhard Richter** u. Frau, **Balthasar Brumbacher** u. Frau (geb. Paul), Ferd. Paul, **Gottfried Preehauser, Christian Spiegelberg, Julius Franz Elenson** u. Frau **Maria Margarete, Leonhard Andreas Denner, Gründler** und Frau (geb. Sasse), **Sasse,** Gottfried Salzsieder, Elias Adler.

Sasse.

1703 — 1714. Prinzipal einer Truppe. Mitglieder: Sasse jun., Gründler und Frau (geb. Sasse) und deren Tochter.

Christian Spiegelberg.

1712—1725. Prinzipal, teils selbständig, teils mit Leonhard Andreas Denner vereinigt. Mitglieder: Frau Spiegelberg, Johann Spiegelberg, zwei Frl. Spiegelberg, **J. G. Förster, Johann Neuber** und Karoline Neuber.

Leonh. Andreas Denner.

1708—1731. Prinzipal der Kgl. Großbritannischen, auch Kurfürstl. Braunschw.-Läneb. Hofkomödianten. Mitglieder: Johann Neuber und Frau Karoline, Denner jun. und Frau.

Johann Georg Förster.

1725—1737. Prinzipal eines Marionettentheaters u. einer Komödiantenbande. Mitglieder: Frau Förster (geb. Brenner), Frl. Brenner, Knauth, Reiner, Risch u. Frau, Lambert, Ludowici, J. G. Wezell, **Joh. Fr. Schönemann** u. Frau (geb. Weigler).

Sophie Julie Elenson-Haack-Hoffmann.

1708—1725. Prinzipalin der Mecklenburgischen, Kgl. Polnischen und Kurf. Sächs. Hofkomödianten. Mitglieder: **Joseph Ferdinand Müller** und Frau Susanna Katharina (geb. Elenson), **Kaspar Hacke, Carl Ludwig Hoffmann,** Angoth, Brich, Friederich, Geißler, Hauptmann, Joseph Kohlardt, Joh. F. Lorenz nebst Frau und Tochter, Meyberg, Striegel, Weßling und Frau, **Johann Neuber** und Frau **Karoline,** Frau Posch, Sack und Frau (geb. Elenson).

Johann Friedrich Schönemann.

1739—1757. Prinzipal einer Komödiantenbande, der Mecklenb.-Schwerinschen Hofkomödianten. Pferdehändler. Mitglieder: Karl Heinrich Schönemann, Elisabeth Lucia Dorothea Schönemann, **Konrad Ackermann, Sophie Charlotte Schröder, Konrad Ekhof,** Karl Gottlob Heyderich, Thoring, Kröning, Apel, Rosche, Henkel, Bubbers, Kirchhof, Philippine Tumler, Antusch, Fabricius, Starcke und Frau (geb. Schönemann), Hanna Rudolph, Frau Spiegelberg (geb. Denner), Frl. Spiegelberg, Anna Rachel Schönemann (geb. Weigler), Adam Gottfried Uhlich, Erler u. Frau (geb. Erler), Stein, Rainer u. Frau u. Tochter, Joh. Christ. Krüger, Anton Gantner, Frau Steinbrecher, Brander, Schröter (gen. Müller).

Joseph Ferdin. Müller.

1730—1751. Prinzipal der Kgl. Polnischen u. Kurf. Sächs. Hofkomödianten. Mitglieder: Katharina Susanna Müller (geb. Elenson), Bruck u. eine Zeitlang die Hälfte der Schönemannschen Truppe.

Johann Neuber und Frau Karoline.

1727—1750. Prinzipal der Kgl. Polnischen u. Kurf. Sächs. u. Herzogl. Schleswig-Holstein. Hofkomödianten. Mitglieder: Familie Lorenz, Kohlardt, Schröter, Jakoby, Rabener, Frau Gründler, Frl. Gründler, Denner, Familie Steinbrecher, Familie Spiegelberg, Weise, Winzinger, Klotsch, Meyer, Antusch, Uhlich, Schubert, Wolfram, Türpe, Fabricius, Gottfried Heinrich Koch u. Frau (geb. Buchner), Joh. Friedrich Schönemann, Suppig, Karl Gottlob Heydrich, Frl. Kleefelder, Bruck, Schuberth, Döbbelin, Witthöft, Jos. Ferd. Müller und Frau (geb. Elenson), Anna Rachel Weigler.

Konrad Ekhof.

1775 — 1778. Direktor einer Wandertruppe, dann des Gothaer Hoftheaters [Frau Ekhof (geb. Spiegelberg)]. **A. W. Iffland,** Beil, Beck. **Ekhof** hatte vorher mit Starcke die Schönemannsche Truppe übernommen.

Sophie Charlotte Schröder.

1742—1744. Prinzipalin. Mitglieder: Konrad Ernst Ackermann, A. G. Uhlich u. seine Braut Hanna Rudolph, Joh. Ludw. Starcke, Steinbrecher u. Frau (geb. Spiegelberg), Heydrich u. Frau Philippine (geb. Tumler), Schuberth, **Gottfried Heinrich Koch.**

Konrad Ackermann.

1747—1769. Mitglieder: Sophie Charlotte Schröder, **Friedrich Ludwig Schröder,** Schuberth, Steinbrecher u. Frau (geb. Spiegelberg), Karoline Steinbrecher, Schröter, Kornelia Dorothea Ackermann, Finzinger, Antusch, **Carl Theoph. Döbbelin. Konrad Ekhof,** Charl. Ackermann, Frau Stenzel, Karoline Schulze, Frau Hensel, Michael Böck und Frau (geb. Schulz).

Gottfried Heinrich Koch.

1750—1775. Prinzipal der Kurf. Sächs. Hofkomödianten. Mitglieder: **Leppert,** Kirsch, Wolffram, Mylius, Schubert, Witthöft, Bruck, Frau Klotsch (geb. Kleefelder), Frau Steinbrecher, Frl. Steinbrecher, Brückner, Ekhof u. Frau (geb. Spiegelberg), Starke u. Frau, Rainer, Fabricius, Santner, Martini, **Carl Theophil Döbbelin, Abel Seyler.**

Friedrich Ludwig Schröder.

1770—1798. Mitglieder: Charlotte u. Dorothea Ackermann, Reinecke u. Frau, Frl. Haydt, Frau Sacco (geb. Reicher), Brockmann, Borchers, Möller, Frau Meier, Schulz, Betty Reimers, Christ. Stägemann und Frau, Rennschüb, Fleck, Zuckarini, Minna Brander, Eule.

Abel Seyler.

1767—1784. Direktor einer Wandertruppe, seit 1779 des unter Dalberg stehenden Mannheimer Hoftheaters. Mitglieder: Borchers, Reinecke, Brandes, Großmann, Frau Seyler (geschiedene Hensel), **Iffland,** Beil, Beck, Katharina Baumann.

Carl Theophil Döbbelin.

1775—1787. Direktor einer Wandertruppe, dann des Berliner Theaters. Mitglieder: **Brückner** und Frau, Frl. Döbbelin, Frau Mecour Langerhans, Böheim, Reinwald, **Witthöft,** Aleri, **Laber,** Unzelmann, Frau Nouseul, **Christ.**

... des Berliner Hof- und Nationaltheaters

Gryphius' „Sterbenden Papinianus" und „Peter Squenz" sowie Haugwitz' „Wallenstein". Ein Bestreben, mit der Literatur Fühlung zu nehmen, wird so bei Veltens Gestaltung des Spielplanes doch bemerkbar.

In die Geschichte der deutschen Schauspielkunst aber griff er ein, indem er nach dem im Schauspiel anderer Länder und in der Oper auch in Deutschland selbst bereits herrschenden Brauche nun auch im deutschen Schauspiel die weiblichen Rollen nicht mehr von Knaben, sondern von Frauen und Mädchen darstellen ließ. Man darf nicht ohne weiteres nur von den Vorteilen dieser Neuerung sprechen. Die sittliche Achtung des Schauspielerstandes wurde dadurch kaum gehoben, und gerade Velten sollte noch auf seinem Sterbebette die Feindschaft der protestantischen Geistlichkeit gegen das Theater schwer empfinden. Aber jedenfalls hat Velten durch die zuerst in seiner Truppe vorgenommene Neuerung einer auf die Länge nicht mehr abzuweisenden Forderung Rechnung getragen und damit dem Theater ein neues Anziehungsmittel gegeben, wenn auch nicht immer ein rein künstlerisch, so doch ein sicher wirkendes. Erst durch Veltens Einführung des „ewig Weiblichen" auch hinter die Kulissen sind die lebhaftesten und verwirrenden Elemente zu dem bunten Treiben der fahrenden Komödiantentruppen gekommen, wie es Paul Scarrons Komödiantenroman („Roman comique", 1654) und „Wilhelm Meisters Lehrjahre" in lebensvollen Bildern ausmalen. Hat doch der Engländer Hogarth für seine satirische Darstellung der Ankleidegeheimnisse einer wandernden Schauspieltruppe nur Komödiantinnen als Vertreterinnen Thaliens ausgesucht.

Velten nimmt indessen nicht allein durch diese folgenreiche Neuerung seinen Platz am Eingang der berufsmäßigen deutschen Schauspielkunst ein. Der Stammbaum der wichtigsten deutschen Wandertruppen, wie ihn Karl Heine auf der beigehefteten Tafel verdienstlich zusammengestellt hat, geht auf Veltens berühmte Bande zurück. Und da gerade die bedeutendsten der späteren ständigen Theater, wie Gotha, Mannheim, Hamburg, Berlin, aus einzelnen Wandertruppen hervorgegangen sind, so steht Magister Velten schier wie ein sagenhafter Thespis als Vater der neueren deutschen Schauspielkunst da.

Eine Gesundung oder Reform der Schauspieldichtung herbeizuführen, ist freilich dem Schauspieler Velten nicht gelungen; sie war wohl einseitig durch die Bandenprinzipale überhaupt nicht zu erreichen. Ein so nüchtern und praktisch veranlagter Schauspieldichter wie Christian Weise (vgl. S. 53), der trotz seiner Gelehrsamkeit es nicht verschmähte, von der rohen Komödiantenbühne manches zu lernen, wäre wohl eher der Mann dazu gewesen, vorausgesetzt, daß er jemals an eine solche Aufgabe gedacht hätte. Aber dem Zittauer Rektor, der von 1679 bis 1705 die „unvergleichliche Geduld" über sich nahm, bei gesuchten Nebenstunden seinem Amanuensi alle Jahre drei Spiele in die Feder zu diktieren, weil dies seit hundert Jahren von den Zittauer Schulregenten so gefordert wurde, dem wackeren und geschickten Schulmanne lagen dramatische Reformgedanken gänzlich fern.

Weise bewährte dem Lohensteinischen Schwulst gegenüber wie im Roman so auch im Drama ein schätzenswertes Streben nach Natürlichkeit. Mit den Alexandrinern der „Agrippina" und des „Ibrahim Bassa" verglichen, war es ja auch immerhin ein Vorteil, wenn Weise alle seine Dramen in Prosa, als der natürlichen Redeweise, schrieb. Er hatte Menschenkenntnis und Humor und zeigte eine gesunde Beurteilung der meisten Verhältnisse. Wenige seiner Zeitgenossen hätten den Mut gehabt, eine so freie Sprache zu führen, wie Weise in dem „Trauerspiel von dem Neapolitanischen Hauptrebellen Masaniello" (1682) dem Staatssekretär Donatus in den Mund legte.

Des Herzogs Hoffart, das Volk sei zum Dienen geboren und dürfe nicht sechs Pfennige mehr im Sacke haben, als zur Notdurft unentbehrlich, schlägt er durch die Antwort nieder: „Und wenn ein armer Mann sechs Pfennige des Tages weniger hat, als er verzehren soll, so wird er ungeduldig, bis die Ungeduld zu einer Raserei hinausschlägt"; wenn das Königreich leicht die Köpfe von hunderttausend solcher Buben entbehren könne, so würde dem Königreiche auch nichts abgehen, wenn man diesen hunderttausend Personen die Steuer, wegen derer sie sich empören, erlassen würde. Nicht mit dem Ruin des anderen Volkes dürfe der Adel unterhalten werden. Im Hinblick auf solche Dialoge mag Lessing das Lob entschlüpft sein, daß man bei Weise trotz des pedantischen Frostes hin und wieder Funken von Shakespearischem Genie finde.

Allein Weise erhob selbst gar keinen anderen Anspruch, als zu Lust und Nutz seiner spielenden Jugend zu dichten, die Regeln der Tugend und Klugheit in anmutigen Reden und Exempeln zu rekommandieren. So bringt er es denn wirklich in schulmeisterlichem Lehreifer zustande, eine „Komplimentierkomödie" zu schreiben, aus der die Schüler alle möglichen Arten von Komplimenten lernen sollten. Er ließ zwar etwa den vierten Teil seiner Stücke — wir vermögen 55 nachzuweisen — im „Zittauischen Theater", der „Neuen Jugendlust", der „Komödienprobe" und anderen Sammlungen drucken, aber sie behielten trotzdem den Charakter von Schulkomödien, die nur an der Schule, für die sie geschrieben waren, wurzelten und wirkten. Betrachtet man sie dieser Absicht ihres Urhebers gemäß, so muß die Erfindungsgabe, Charaktergestaltung und trotz mancher Weitschweifigkeit auch der Dialog gelobt werden. Gottsched wollte von Weise wegen seiner Willkür in der Akteinteilung wie in der Behandlung von Ort und Zeit und wegen seiner Verwerfung des Verses nicht viel wissen. Seine Stücke nehmen aber auch in der Tat öfters etwas Tableauartiges an. Er selbst faßte als erste Gruppe die biblischen Stücke zusammen, in denen er den älteren biblischen Schulkomödien gegenüber entschiedenen Fortschritt im Sinne des Realismus, aber in Vermeidung neutestamentlicher Stoffe auch etwas Ängstlichkeit zeigte. Zensurkämpfe mit der Geistlichkeit blieben ihm trotzdem nicht erspart. In den geschichtlichen oder großen Staats- und Hofstücken fühlte er sich selber unbehaglich, da man an einem schattichten Orte, wie die Schule ist, dem rechten Lichte selten nahekomme.

„Masaniello", „Der Fall des Marschalls Biron", „König Wenzel in Zittau" sind die bestgelungenen Arbeiten dieser Gruppe, zu der auch die Dramatisierung von Barclays Staatsroman „Die sizilianische Argenis" gehört. Von der vorteilhaftesten Seite zeigt sich Weise in den bürgerlichen Stücken freier Erfindung und in den Possen. Zwar in der „Komödie von der bösen Katherina" ist der Stoff von Shakespeares „Widerspenstiger" in unendlicher Länge und Langeweile ausgedehnt. Dagegen ist die weitverbreitete Fabel des kurzen englischen Vorspiels in „Philippos Bonus' Abenteuer mit dem niederländischen Bauern" mit guter, wirksamer Komik durchgeführt. Und noch einmal berührt sich Weise mit einem Shakespearischen Stoffe in dem lustigen Nachspiel von „Tobias und der Schwalbe". Peter Squenz versucht sich bei Weise an der Darstellung dieser biblischen Komödie wie bei Shakespeare und Gryphius an der Tragödie von Pyramus und Thisbe, seinem Lieb. Im „Bäurischen Machiavel" wird der Florentiner von der Beschuldigung, daß er die Sitten der Welt verdorben habe, glänzend vor Apollinis Thron gerechtfertigt. Im Marktflecken Querlequitsch — den Sachsen als Spitzname des Städtchens Königstein an der Elbe wohl bekannt — hat niemand den „Principe" gelesen. Aber bei der Besetzung der Pickelhäringstelle werden die gleichen machiavellistischen Schliche und Kniffe in Szene gesetzt, wie Machiavell sie seinem Fürsten als Staatsweisheit empfohlen hat. „Die verkehrte Welt" hat später Tieck wenigstens den Titel für seine gleichnamige satirische Literaturkomödie gegeben. Aus der Aktion „Die unvergnügte Seele" will Weise mit freilich ungenügenden Kräften die klugen Geheimnisse eines Faustischen Problems hervorspielen lassen. Wenn Vertumnus durch alle möglichen Lebenslagen hindurchgeführt wird, so soll er sich von der Wahrheit des Satzes überzeugen: „Man wird betrogen, wenn man eine Zufriedenheit außer sich selbst sucht."

Mannigfach treten so in Weises für die Schule verfaßten Stücken beachtenswerte

dramatische Elemente hervor, aber es fehlt doch völlig das geistige Band, das die getrennten nun wirklich zur fruchtbaren dramatischen Tat geeint hätte. Weise weckt dadurch, daß er abseits von der herrschenden Modeliteratur seine eigenen Wege geht, Teilnahme für seine Begabung und seine gesund-natürliche, wenn auch selten von Plattheit freie Auffassung. Aber in der Entwickelung des Dramas hat er keine Rolle gespielt. Das protestantische Schuldrama schließt mit Weises Dramen, die ihren Stoff aus allen Gebieten entnehmen, vielgestaltiger ab, als man ihm in seiner Blütezeit im 16. Jahrhundert nach seiner unermüdlichen Abwandlung biblischer Stoffe geweissagt haben würde. An Glanz und Prunk war es im Laufe des 17. Jahrhunderts übertroffen worden durch das Schuldrama der Jesuiten, die in diesen Schaustellungen ein sicheres Mittel zur Empfehlung ihrer Kollegien und zur Einwirkung auf weitere Kreise erkannten. Wenn die Sprache der Aufführung bei ihnen auch meistens die lateinische war, so haben die Ordensdichter doch durch Behandlung allgemein beliebter Sagen- und Legendenstoffe, wie Don Juan, Simon Magus und Cyprianus, beide dem Faust verwandte Teufelsbündner, Romeo und Julia, Maria Stuart, Genoveva und anderer mehr, sowie durch den Einfluß des Ordenstheaters auf die volkstümliche Dramatik in Bayern und Österreich ein Anrecht auf Erwähnung in der deutschen Literatur- und Theatergeschichte sich erworben.

Mannigfacher und folgenreicher sind die Beziehungen, die im 17. und 18. Jahrhundert zwischen der Oper und dem deutschen Schauspiel sich ergeben. Als das ungereimteste Werk, das der menschliche Verstand jemals erfunden habe, und eine Verderberin der guten Sitten hat Gottsched in seiner „Kritischen Dichtkunst" die Oper verurteilt. Musik und Poesie seien durch sie aufs seltsamste verderbt, alle Regeln und die Natur verletzt worden, denn wo wäre die Natur, die mit den Opernfabeln eine Ähnlichkeit hätte? „Eine Nachahmung aber, die der Natur nicht ähnlich ist, tauget nichts; denn ihr ganzer Wert entsteht von der Ähnlichkeit." Gottsched ließ sich deshalb die Bekämpfung von Oper und Singspiel kaum minder angelegen sein als den Kampf gegen Haupt- und Staatsaktionen und Harlekinaden. Einen Erfolg, freilich nur einen vorübergehenden, konnte er auf diesem Gebiete erlangen, weil in Deutschland die alte Oper eben in einem Stadium der Erschöpfung war und ihre besten Reize bereits verbraucht hatte, ihre Erneuerung aber noch nicht eingetreten war.

Das Singspiel haben die englischen Komödianten in Deutschland eingebürgert. Bei Einführung der italienischen Oper stand Opitz selber 1627 zu Gevatter (vgl. S. 12). Wenn bei der Wahl ihrer ersten Stoffe die antike Mythologie herangezogen wurde, so war nicht nur die allgemeine Renaissancerichtung daran schuld, sondern auch der besondere Wunsch, durch dies drama per musica die griechische Heroentragödie wieder aufleben zu lassen. Die löbliche Absicht ward über der Kehlfertigkeit des Sängers und der Beingewandtheit des Tänzers bald vergessen. Aus ihren ersten mythologischen Neigungen blieb dagegen der Oper die Vorliebe für das Wunderbare erhalten; sie äußerte sich in der Vorliebe für Prunk und Maschinen. Addison hat im „Spectator" voll Laune darüber gespottet, welche Ausstattungsmittel die Umwandlung des Shakespearischen Schauspiels in die Oper „Der Sturm" erfordere. Die sinnlose Verschwendungssucht, welche in der zweiten Hälfte des 17. und den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts in Hamburg und an den Höfen zu Wien, Dresden, München, Braunschweig bei Ausstattung der großen Opern mit ihren Aufzügen, Schlachten und Himmelfahrten herrschte, stand mit der Hohlheit der dargestellten Handlung in kläglichem Widerspruche.

Für die Oper erhoben sich in einer ganzen Reihe von Städten bereits feste Sitze, als das deutsche Drama noch auf ruheloser Wanderschaft um die jeweilige Zulassung für ein paar Wochen oder Monate bescheidenst petitionieren mußte. In der Oper aber hatten die italienischen Sängerinnen und Kastraten sehr bald ihre Sprache zur alleinherrschenden gemacht. Von 1729 an war der Italiener Pietro Metastasio am Wiener Hofe angestellt, vor allem zur Verfertigung italienischer Operntexte. Kein deutscher Dichter noch Musiker ist auch in aller folgenden Zeit in Wien in gleicher Weise verwöhnt worden wie der wegen seiner süß-melodischen Verse vergötterte Maëstro. Und noch nach den Befreiungskriegen hatte Karl Maria von Weber in Dresden den Kampf um die Gleichberechtigung der deutschen mit der italienischen Sprache in der Oper zu führen. „Die phantastische Romanliebe", klagte Gottsched, „und Dinge, die wir in keiner Reisebeschreibung von Liliput für erträglich halten würden, behalten in der unnatürlichen Opernsprache allein Platz."

Soweit die Oper sich der italienischen Sprache bediente, kann sie nur wegen ihres Gegensatzes zur deutschen Literatur als schädigendes, feindliches Element, ähnlich wie die lateinische Dichtung von Deutschen, in der deutschen Literaturgeschichte Erwähnung finden. Aber nicht überall gelang es Metastasios klangvoller Muttersprache, das Deutsche aus der Oper zu verdrängen. Vor allem in Hamburg hielt sich durch Textdichter wie Mattheson, Feind, Postel, Hunold das Deutsche. Hier brachte auch Georg Friedrich Händel (1685—1759), der mit seiner genialen Herrschgewalt freilich viel tiefer in die Geschichte des Oratoriums als der Oper eingriff, seine ersten Opern auf die Bühne. Und gerade im Hamburger Spielplan erinnern zahlreiche religiöse Opernstoffe zwar den Literarhistoriker an die Passionsspiele aus den Tagen vor der Reformation, aber in der Tat weisen sie einen Zusammenhang auf mit den Oratorien, die ja durch Christian Reuter und Brockes dichterisch wie durch die „Johannes-" und die von mächtigem dramatischen Leben erfüllte „Matthäuspassion" (1729) des größten aller Meister Johann Sebastian Bach (1685—1750) und durch Händel (erste Aufführung des „Messias" 1742 in Dublin) musikalisch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ihre reinigende Umbildung und ihre höchste Ausbildung erlangten. Kehrte das Oratorium für lange Zeit zu ausschließlich religiösen Texten zurück, so überwogen in der Hamburger Oper selbstverständlich bei weitem die weltlichen Stoffe. Neben der antiken Geschichte und Sage wurde dabei vereinzelt auch die neuere („Masagniello furioso", „Die listige Rache des Sueno") herangezogen. Barthold Feind wagte sich 1708 mit „Gedanken von der Opera" hervor, in denen er mit Anspruch auf literarische Selbständigkeit gegenüber dem Musiker dem unnatürlichen Dinge, d. h. der Oper, mehr Übereinstimmung mit den dramatischen Regeln von den drei Einheiten zu geben wünschte. Seine Abhandlung beweist, daß man selbst in dem Lager der Operndichter ein Bedürfnis nach Reformen fühlte, wie solche dann für das Schauspiel etwas später von Gottsched umfassend und durchgreifend ins Werk gesetzt wurden.

Der Widerspruch, in dem die üblichen Bühnenstücke zu den „aus der Natur selbst genommenen Regeln" des Schauspieles standen, mußte Gottsched zur Abhilfe antreiben, sobald er in Leipzig das Theater näher kennen lernte. Er hatte schwerlich von Hause aus eine lebhafte Neigung für Drama und Theater, wie Johann Elias Schlegel oder Lessing, aber bei der vernunftgemäßen Ordnung der Literatur als eines Ganzen konnte die Schaubühne nicht ihrer bisherigen Verwilderung überlassen bleiben. Der erste Versuch, einer

Prinzipal, ohne dessen Mitwirkung sich in dieser Sache nichts ausführen ließ, für die Reinigung der Schaubühne zu gewinnen, schlug fehl. Wissen wir doch aus einem viel späteren Zeitabschnitte des deutschen Theaters, wie schwer es fiel, die an die Prosa gewöhnten Schauspieler zum Vortrage von Versen heranzubilden. Zwar konnte Gottsched darauf hinweisen, daß schon früher am braunschweigischen Hofe der Versuch einer deutschen Alexandrinerübersetzung regelrechter französischer Dramen durch Bressand gelungen sei. Aber es war doch etwas anderes, einer gewählten Hofgesellschaft oder dem an so ganz andere, derbere Kost gewöhnten Leipziger Meßpublikum Verständnis und Gefallen an dieser kühl abgemessenen französischen Kunstdichtung zuzumuten.

Als indessen die neubegründete Gesellschaft von Johann und Karoline Neuber (1727—50), deren Stammbaum auf Veltens „berühmte Bande“ zurückgeht (vgl. die Tafel bei S. 95), in der Ostermesse 1727 zum ersten Male in Leipzig spielte, fand Gottsched bei dem Ehepaare willfähriges Verständnis für seine Vorschläge.

Und nicht ungeschickt wußte Gottsched dem ersten Eindruck nachzuhelfen, indem er für die Leipziger Aufführung von Pradons „Regulus“ der Dresdener Hofoper ihre römischen Kostüme entlehnte. Einige Jahre später zog ihm gerade diese Neuerung unverdienten Spott zu, denn noch lange ließ man weder in Frankreich noch in Deutschland für das Schauspiel eine andere als die nur wenig veränderte Tagestracht zu. Auch Cinna und Mithridates, der Cid und Bajazet traten gleich Schlegels Herrmann und Kanut in der Hoftracht Ludwigs XIV. mit Perücke und Degen, Andromache, Iphigenie und Kleopatra wie Thusnelda gepudert im Reifrock auf.

Der erste Versuch mit einer französischen Tragödie gelang über alles Erwarten. Die französische Literatur war in den weitesten Kreisen Deutschlands längst derart heimisch geworden, daß es ganz natürlich erschien, ihr nunmehr auch die Bühnenherrschaft einzuräumen. „Ich befinde mich“, schrieb Voltaire um die Mitte des Jahrhunderts aus Potsdam, „hier in Frankreich. Man spricht nur unsere Sprache. Das Deutsche ist nur für die Soldaten und die Pferde, man hat es nur auf der Reise nötig. Ich finde Leute, die in Königsberg erzogen sind und meine Verse auswendig wissen.“ An diese allgemeine Herrschaft der französischen Bildung muß man sich erinnern, um das Zeitgemäße von Gottscheds Bühnenreform und ihre rasche Verbreitung zu verstehen. Zunächst zog die Neubersche Truppe nach Süden und Norden, um überall durch das Beispiel der gereinigten deutschen Schaubühne den guten Geschmack, die Natur und die Regeln zu Ehren zu bringen. Die Briefe der Neubers an den Herrn Professor in Leipzig führen anschaulich vor, wie sie sich als Apostel der dramatischen Reform fühlen, und wie ihre und Gottscheds Neuerung fast überall entschiedenen Beifall findet.

Aber sofort machte sich auch ein höchst bedenklicher Mangel geltend. Noch fehlte es an tauglichen Übersetzungen, und die Neubers bitten immer von neuem ihren hochedlen Gönner, ihnen solche zu verschaffen, wenn sie nicht notgedrungen wieder regellose Stücke geben sollen. Aus diesem unmittelbar praktischen Bedürfnisse heraus entsteht nun die Gottschedische Übersetzungsschule. Er selbst verdeutschte Racines „Iphigenie in Aulis“ und spornte seine Frau und die ihm nähertretenden Studenten an, „dergleichen zu tun“. Die Ernte dieses rührigen Schaffens bargen dann in den Jahren 1740—45 die sechs Bände der „Deutschen Schaubühne, nach den Regeln der alten Griechen und Römer eingerichtet“.

Indessen so hoch Gottsched das regelrechte französische Drama auch stellte und zur Nachahmung für geeignet empfahl, es hätte seinem vaterländischen Stolze, der bei allen

7*

seinen Bestrebungen in anerkennenswerter Weise eine treibende Kraft bildete, durchaus widersprochen, sich dauernd mit Übersetzungen zu begnügen. Auch auf dramatischem Gebiete sollte der deutsche esprit créateur Bouhours' Herausforderung (vgl. S. 62) siegreich widerlegen. Und da sich kein geschickterer Poet unseres Vaterlandes hervortat, dieser in Verfall geratenen Art der Gedichte mit einem Exempel aufzuhelfen, so wagte Gottsched selbst sich 1732 mit dem Trauerspiel „Der sterbende Cato" auf die Bühne.

Die starke Benutzung von Addisons englischem und Deschamps' französischem „Cato" hat Gottsched selbst in der Vorrede offen eingestanden. Er glaubte aber nichtsdestoweniger Anspruch auf den Ruhm erheben zu dürfen, das erste regelrechte Trauerspiel, so ein deutsches Original heißen könne, verfertigt zu haben. So frostig uns auch das Heldentum und der freigewählte Selbstmord des starren Republikaners mit allen seinen zu Utica gehaltenen Tugendpredigten erscheint, in die sich nach französischer Tragödienunart das Liebesverhältnis seiner Tochter Portia zu Cäsar verschlingt, das Stück fand bei Zuschauern und Lesern doch über zwei Jahrzehnte lang großen Beifall.

Nachdem Gottsched so mit einem Drama eigener Mache vorangegangen war, erlebte er die Freude, daß in den späteren Bänden seiner „Schaubühne" die Übersetzungen durch Originaldramen nach dem Muster seines „Cato" abgelöst wurden. In Wirklichkeit kam für diese regelrechten, blutleeren Alexandrinertragödien freilich gar nicht so viel darauf an, ob sie übersetzt oder neu nach Boileaus Vorschriften angefertigt waren. Denn unverrückt und unantastbar galten die Gesetzessprüche der „Art poétique":

Die Einführung, sie soll ein lang Gespräch uns sparen
und lass' bestimmt und fest der Szene Ort erfahren . . .
Denn wir, die uns Vernunft auf ihr Gesetz verpflichtet,
verlangen, daß mit Kunst der Vorgang sei geschlichtet;
an einem Orte sich, an einem Tag vollende
die eine Handlung, die noch Teilnahm' weckt am Ende.
Unglaubliches darf nie dem Schauspiel sich vereinen,
und unwahrscheinlich soll das Wahre selbst nicht scheinen.
Ein sinnlos Wunder ist jedwedes Reiz beraubt,
der Geist wird nicht bewegt von dem, was er nicht glaubt.
Was sich dem Blick verbeut, stell' die Erzählung dar;
zwar wird durch Augenschein die Sache besser klar,
doch sind der Dinge viel, die kunstverständ'ger Sinn
dem Ohre wohl, doch nie vors Auge bringet hin.

Die französische Tragödienform mit ihrer Zurückdrängung der Handlung gegenüber den glänzenden langen Reden und schönen Gefühlsdeklamationen in Alexandrinerreimpaaren, ihrer ängstlichen Wahrung des Schicklichen (bienséance), der Liebe von Prinz und Prinzessin mit beiderseitigen Vertrauten (confidents) wurde in allem Äußerlichen stets treulich nachgeahmt, ohne daß Corneilles Großheit und Racines Zartheit von Gottsched oder Gottschedianern wie Melchior Grimm („Asiatische Banise"), Pitschel, Quistorp, Krüger, dem Hamburger Alzire-Übersetzer Peter Stüven in einem einzigen Zuge erfaßt werden konnten. Allein in Gottscheds „Schaubühne" fand auch ein wirklicher Dramatiker, Johann Elias Schlegel, Aufnahme, und wir dürfen nicht vergessen, daß Gottscheds Reform sogar noch für Lessing die Grundlage der ersten eigenen dichterischen Tätigkeit bildete.

Die Einführung der französischen Alexandrinertragödie und eines Lustspiels in Prosa nach französischem Muster glückte auf der ganzen Linie. Nachdem die Neubers die Haupt- und Staatsaktionen vollständig aus ihrem Spielplan entfernt hatten, wurde in einem der Vorspiele, wie Karoline Neuber sie etwas schwülstig zu dichten liebte, von ihr — nicht von

Gottsched — feierlich die Verbannung des Harlekins von der gereinigten Schaubühne ausgesprochen. Als aber wegen der Bevorzugung der Stüvenschen Alzire-Übersetzung vor der von Frau Gottsched ausgeführten zwischen der Schauspielerin und ihrem bisherigen Beschützer ein Zerwürfnis eingetreten war, wandte sich die undankbare Neuberin 1741 mit einem persönlichen Angriff gegen Gottsched und verspottete ihn auf der durch seine Bemühung gereinigten Schaubühne, ja sie ließ diese Schändlichkeit noch durch den liederlichen Johann Christian Rost in dem satirischen „Vorspiel" eigens besingen.

Dieser Kränkung Gottscheds auf der Bühne folgte elf Jahre später die vielleicht noch schmerzhaftere Verletzung seiner, wie es geschienen hatte, siegreichen Grundsätze. Die Truppe von Gottfried Heinrich Koch führte 1752 das durch Gottscheds Bemühungen seit längerer Zeit verbannte Singspiel mit Christian Felix Weißes Bearbeitung der englischen Operette „Der Teufel ist los" wieder ein. Und auch bei dieser Gelegenheit ließ Rost abermals eine Satire gegen Gottsched vom Stapel. Das Singspiel hat von da an wieder dauernd festen Fuß auf der deutschen Bühne gefaßt. Einige Genugtuung mochte es Gottsched gewähren, daß gleichzeitig mit dem Abfall der Neuberin zum Ersatze Johann Friedrich Schönemann seine Truppe in den Dienst der Bühnenreform stellte. Auch Schönemann konnte als den Ausgangspunkt der von ihm 1739 bis 1757 geleiteten Truppe Veltens „berühmte Bande" bezeichnen. Aus seiner Gesellschaft sind dann wieder Sophie Charlotte Schröder und Ackermann wie der größte schauspielerische Vertreter der deutschen Alexandrinertragödie, Konrad Ekhof, hervorgegangen (vgl. die Tafel bei S. 95). Die „Schönemannsche Schaubühne" (1748/49) führte in Gottscheds Sinn die Sammlung seiner „Deutschen Schaubühne" weiter, wie dies unselbständiger und mit mancher Verletzung von Gottscheds Grundsätzen auch „Die deutsche Schaubühne in Wien nach alten und neuen Mustern" (1751—64) tat.

In dem Augenblicke, wo die Neuberin am 18. September 1741 im „Allerkostbarsten Schatz" den Tadler Gottsched in einem Sternenkleide mit Fledermausflügeln auf die Leipziger Bühne brachte, drohte seinem Ansehen bereits eine weit schlimmere Erschütterung, als der ungerechte Spott der frechen Komödiantin ihm jemals bereiten konnte. 1740 waren in Zürich die beiden Bände von Johann Jakob Breitingers „Critischer Dichtkunst" erschienen. Ein neuer Abschnitt in der Entwickelung der deutschen Literatur hatte damit begonnen. Denn auch in ihr bewährte sich und mag sich auch künftig das alte Wort des hellenischen Weisen bewähren, daß Kampf der Erzeuger aller Dinge sei. Wieviel des Unnützen und Unschönen der Zwist der Parteien auch zutage fördert, aus dem Widerstreite älterer und jüngerer Ansichten geht der Fortschritt der Kunst hervor.

Der Gegensatz zwischen Gottsched und Bodmer — denn der unruhige, bis ins höchste Alter kampflustige Bodmer, nicht der grundgelehrte, zurückhaltende Breitinger, war der Anstachler und Rufer in dem jetzt ausbrechenden großen literarischen Kriege — ist in der Verschiedenartigkeit der Personen, nicht bloß in den Abweichungen ihrer künstlerischen Überzeugungen, gegründet. Auf ihren Streit läßt sich das Gleichnis anwenden, das die englische Literaturgeschichte von dem freundlichen Witzkampfe zweier ganz anders gearteter Männer überliefert hat: der schwerfällige große Ostpreuße wie die Galeonen gebaut, an Gelehrsamkeit überragend, fest, aber langsam in seinen Bewegungen; der kleine, lebhafte Schweizer niederer im Bau, aber flinker im Segeln, fähig, von allen Winden Vorteil zu ziehen vermöge der Schnelligkeit seines Witzes und seiner Einbildungskraft.

Auf dem regelstrengen gelehrten Bildungswege ist der Magister Gottsched in folgerichtigem Ausbau eines verstandesmäßig philosophischen Systems zur Beschäftigung mit der Literatur und zu ihrer Neuordnung gelangt. Johann Jakob Bodmer aus Greifensee bei Zürich (1698—1783) dagegen hatte schon als Knabe solche Lust an der Dichtung, daß seine Mitschüler ihm den Spottnamen Opitz beilegten. Im Kaufmannsstande ließ ihm die Teilnahme für Dichtung und Geschichte keine Ruhe, und mit siebenundzwanzig Jahren war er in Zürich Professor der helvetischen Geschichte. Gottsched kam von der Philosophie zur Dichtung. Der leidenschaftlich begeisterte Bodmer wurde durch die Angriffe auf seinen Liebling Milton, an dessen Übersetzung er von 1724—80 herumbesserte, zur Beschäftigung mit der Theorie der Dichtkunst veranlaßt. In seinem unruhig lebhaften Tätigkeitsdrange fühlte er sich glücklich in einem dichterischen Massenerzeugen im Epos und Drama, an dem ihm keine Nichtbeachtung seitens der undankbaren deutschen Kritiker und Leser die kindliche Freude verderben konnte. Er blieb schließlich hinter seiner Zeit ebenso zurück, wie Gottsched es seit 1748 getan hatte, und fällte über „Werther" und „Iphigenie" Urteile, die jeder Torheit Gottscheds über den „Messias" die Wage hielten. Dabei fehlte es seinem Charakter nicht an kleinlich boshaften Zügen, so achtunggebietend der zürcherische Cicero sich als Bürger, Politiker und Sittenlehrer in dem erzieherischen Verkehre mit der Jugend zeigte, von dem uns Gottfried Kellers „Züricher Novellen" ein zugleich neckisch-anmutiges und lebensvolles Bild entwerfen. Allein während alle Welt verächtlich von dem „großen Duns" in Leipzig sprach, genoß der alternde Patriarch in Zürich



Johann Jakob Bodmer. Nach dem Stich von J. J. Haid (1704—67; Gemälde von J. K. Füßli), in der k. k. Familien-Fideikommißbibliothek zu Wien.

stets achtungsvolle Nachsicht, die der Rechthaberische seinerseits mit viel Spottlust und geringem Witz durch Parodien von Lessings und Goethes Dichtungen erwiderte. Man blieb in Deutschland eben dessen eingedenk, was man der gründlichen Arbeit der Schweizer in den vierziger Jahren schuldig geworden war, während man der großen Verdienste Gottscheds seit seiner Verkennung von Klopstocks Genius nicht mehr gedachte.

Die erste Veröffentlichung von Bodmers Prosaübersetzung des epischen Gedichtes vom „Verlornen Paradiese" (1732) hatte einen frühen, bald wieder ausgeglichenen Gegensatz zwischen Gottsched und Bodmer hervorgerufen, da Gottsched eine Überschätzung Miltons fürchtete, dessen Einbildungskraft seiner Nüchternheit als eine neue Art Lohensteinischen Schwulstes stets verdächtig erschienen war. Doch eben in der Bekämpfung des „hochgefärbten Scheins" der schlesischen Marinis wie in der Bewunderung für Opitz fanden sich Bodmer und Gottsched zusammen. Daß man natürlich schreiben müsse, lehrten beide von ihrem ersten Auftreten an; was aber natürlich sei, darüber gingen ihre Ansichten schon bei ihrer Beurteilung Miltons und Tassos auseinander. Wenn Bodmer im Jahre 1721 meinte, man solle auf die Bauern achten, „da sie fast die einzigen sind, denen die Natur ihre Reden vertraut hat", so hätte sich Gottsched wieder vor solcher Natürlichkeit entsetzt.



Johann Jakob Breitinger. Von H. Pfenninger nach dem Leben gezeichnet. Original in der k. k. Familien-Fideikommißbibliothek zu Wien.

Als das Organ der von ihnen gegründeten „Gesellschaft der Mahler" hatten der unternehmungslustige, rührige Bodmer und sein treuer Freund und Mitarbeiter, der im stillen schaffende Züricher Professor und Kanonikus Johann Jakob Breitinger (1701—1776), 1721 die moralische Wochenschrift „Die Discourse der Mahlern" herausgegeben, dem erlauchten engelländischen Zuschauer gewidmet und nachgeahmt. Durch Addisons „Spectator" war Bodmer zur Beschäftigung mit Milton angeleitet worden. Und

die Vorliebe für die englische Literatur machte sich in Zürich so stark und anhaltend geltend, daß Gottsched noch 1739 an Bodmer schrieb:

„Es scheint, als wenn die Engländer die Franzosen bald aus Deutschland verjagen sollten. Es möchte immer sein, wenn nur nicht eine so blinde Hochachtung gegen sie einreißt, als gegen die ersten bei allen unsern Hofleuten und großen Herren herrschet."

Der Kampf gegen die Vorherrschaft des Französischen, demgegenüber er gerade in der Schweiz das Deutsche immer mehr zurückweichen sah, hatte Bodmer schon bei Gründung seiner Malergesellschaft vorgeschwebt. Er mußte dann freilich erleben, daß selbst unter ihren Mitgliedern sich einzelne gegen den Gebrauch der unschmackhaften (fade) Muttersprache erklärten; sie sei keine geeignete Schüssel zur Anrichtung schmackhafter Speisen (un plat pas propre à servir des mets délicieux). Die Absicht, Maler der Sitten zu werden, ließ sich bei der Züricher Zensur, die in ihrer theologischen Engherzigkeit und Kleinlichkeit selbst Milton nicht zulassen wollte, nicht ausführen. Und so vertieften sich die verbündeten Genossen Bodmer und Breitinger, die sich zum Zeichen der gemeinsamen Arbeit „vom ersten und rohen Samen bis zu seiner Zeitigung in allen denen verschiedenen Graden des Wachstums" gegenseitig die erläuternden Vorreden zu ihren Hauptwerken schrieben, jahrelang in Untersuchungen über die Geschmackslehre. Gründlich vorbereitet traten sie dann 1740 hervor: Breitinger mit der kritischen Dichtkunst und einer kritischen Abhandlung von den Gleichnissen, Bodmer mit einer kritischen Abhandlung über die Verbindung des Wunderbaren in der Poesie mit dem Wahrscheinlichen und 1741 mit kritischen Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter.

Nicht ohne Absicht trugen alle vier Bücher das „kritisch" an der Stirn, denn den Geschmack an kritischen Schriften sollten sie bei der deutschen Nation befestigen. Die Frage nach der Berechtigung des Wunderbaren, die auch in Breitingers „Dichtkunst" im Mittelpunkte steht, war eben durch die Angriffe gegen Milton und die Verteidigung seines religiösen Epos zu ganz besonderer Wichtigkeit gelangt. Sie sollte dann im Streite um Klopstocks religiöses Epos auch für die deutsche Dichtung unmittelbar bedeutend werden. Daß die Züricher aber die Untersuchung über Natur, Absichten und Gebrauch der Gleichnisse und Schilderungen („Gemälde") so entschieden in den Vordergrund stellten, erklärt sich aus der Bedeutung, die dieser Ausschmückung der Poesie unmittelbar vorher zugeschrieben worden war. In diesen Zieraten hatte man in der marinesken Schule ja das Wesen der Poesie erblickt. Es galt nun, über ihre richtige Stellung und Anwendung Klarheit zu schaffen und zugleich gegenüber der Nüchternheit, wie sie von Gottschedischer Seite die Poesie zu verwässern drohte, die Mittel zur Bereicherung der Einbildungskraft an die Hand zu geben. Diese „poetische Malerei" wurde auch in Breitingers „Dichtkunst" in Absicht auf die Erfindung, den Ausdruck und die Farben nach den gleichen Grundsätzen abgehandelt, aber die neue „kritische Dichtkunst" blieb nicht bei den Fragen der Ausführung stehen.

Gottsched hat 1751 in höchst naiver Weise sein eigenes Lehrbuch gerühmt, weil man aus ihm die einzelnen poetischen Stücke machen lerne; wer aber die züricherische Dichtkunst „in der Absicht kaufen wollte, die Arten der Gedichte daraus abfassen zu lernen, der würde sich sehr betrügen und sein Geld hernach zu spät bereuen". Er blieb also nicht nur selbst auf dem Boden der Poetik als eines bloß technischen Lehrbuches stehen, sondern zeigte auch kein Verständnis für die Bedeutung der Umwandlung der poetischen Handwerksregeln in eine mehr ästhetische Untersuchung über „die Quellen und Minen des poetischen Schönen". Daß die Kunst nichts anderes sei als eine nachgeahmte Natur, die Regeln nichts anderes als Auszüge und Anmerkungen der Kunst und Natur, darin stimmte der Leipziger wohl den Zürichern zu. Und ebenso entspricht es völlig Gottscheds Methode, wenn Breitinger schon im Titel sich auf die Beispiele der berühmten Alten und Neueren beruft. Während Gottsched aber die Regeln als etwas Gegebenes und Feststehendes annimmt, will Breitinger sich in die ursprünglichen und innersten Gründe des Schönen und Angenehmen hineinwagen und deren Ursprung in der Natur des Menschen entdecken. Ein Verteidiger der seltenen Verdienste, die Gottsched um ganz Deutschland sich erworben, klagte höchst bezeichnend, die Schweizer suchten die Dichtkunst aus den ersten Gründen der Natur herzuleiten und machten sie

dadurch zu einem so schweren Werke, daß nur ein poetisches Naturell alles lernen könne, während die Unterweisung doch denen vornehmlich zu Hilfe kommen solle, welche die Natur nicht zu Dichtern haben wolle.

Die Leipziger und die Züricher kritische „Dichtkunst“ hätten demnach wohl nebeneinander bestehen können, und schon bald nach dem großen Literaturkriege wußte man nicht mehr so recht, worüber man denn eigentlich gestritten habe. Der Gewinn der Breitingerschen „Dichtkunst“ ließ sich wirklich nicht ohne weiteres in allgemein gangbare Münze ausprägen. Die Folgerungen, die Breitinger selbst aus seinen Grundsätzen ableitete, wie z. B. die Bevorzugung der äsopischen Fabel, erschienen ziemlich dürftig. Daß bereits Gottsched wie Breitinger den Hexameter an Stelle der Reime einzuführen empfohlen hatte, dieses theoretische Erstlingsrecht wurde über der später erfolgten Tat Klopstocks vergessen, und Bodmers grundsätzliche Befehdung des Reimes fand stets nur bei einem kleinen Kreise Zustimmung.

Der eigentliche Kern der zwischen Gottsched und den Züricher Kunstrichtern vorliegenden Streitfrage, die der Einbildungskraft zu ziehende Grenzlinie, ergab sich aus den Untersuchungen von der Verwandlung des Wirklichen ins Mögliche, von dem Wunderbaren und Wahrscheinlichen, und wie gemeinen Dingen ein Schein der Neuheit zu verleihen sei, nicht so ohne weiteres greifbar, obwohl alle Einzelausführungen aus dem grundsätzlichen Gegensatze abzuleiten sind. Als Lessing die „Vergleichung der Malerkunst und der Dichtkunst“, mit der Breitingers erster Abschnitt anhebt, im „Laokoon“ bekämpfte, trat der Gegensatz der folgenden Kunstlehre zu den Schweizern sichtbarer hervor als die Abhängigkeit, in der die deutsche Kunstlehre der nächsten Jahrzehnte tatsächlich von Breitinger stand. Breitinger, der auch als der erste seit Scaliger Homer über Vergil zu stellen Einsicht und Mut besaß, hatte aus sorgfältiger Beobachtung und mit feinem Verständnisse eine Fülle von Ratschlägen gegeben, z. B. in den Abschnitten „von der Übersetzung“, „von den Beiwörtern“, von denen die Theorie und dichterische Praxis Nutzen zog, eindringende kritische Belehrungen, wie sie in keiner vorangehenden Poetik zu finden waren.

Nicht nur Johann Georg Sulzer aus Winterthur (1720—79), der seine Stellung an der Berliner Akademie wie eine Art Gesandtschaftsposten der Züricher Kunstrichter im Deutschen Reiche auffaßte, hat in seiner jahrzehntelang erwarteten und dann zu spät (1771) veröffentlichten „Theorie der schönen Künste“ Breitingers Grundsätze und Ergebnisse systematisch verarbeitet. Auch Johann Elias Schlegel wurde in seinen theoretischen Abhandlungen den Schweizern für vieles verpflichtet. Seit dem Hervortreten der vier großen Züricher Lehrbücher erwacht in Deutschland eine ganz neue, lebhafte Teilnahme für die Kunstlehre. 1751 erscheint Johann Adolf Schlegels, zwischen 1756 und 1758 Ramlers Bearbeitung des berühmten, einflußreichen Gesetzbuches des Franzosen Batteux, der „Einschränkung der Künste auf einen einzigen Grundsatz“. Was aber Breitinger für die Entwickelung der deutschen Kunstlehre bedeutet, das zeigt am schlagendsten das Werk, das ihr erst den Namen gegeben hat, die „Aesthetica“ (1750—58) des Wolffianers Alexander Gottlieb Baumgarten, der zunächst an der Universität Halle, dann zu Frankfurt a. O. als Professor der Philosophie wirkte.

Den Ausgangspunkt für Baumgarten bildet mehr noch als das Wolffische System, das er eben nach Seite der Empfindung und der Geschmacksurteile ergänzen will, die Leibnizische Philosophie. Schon von 1735 stammt Baumgartens Erstlingsschrift „Philosophische Betrachtungen (Meditationes) über einiges zum Gedicht Gehöriges“. Allein in seinem Hauptwerke, der gleich seiner früheren Arbeit lateinisch geschriebenen „Ästhetik“, läßt sich auf Schritt und Tritt Beeinflussung durch Breitinger feststellen. Baumgartens Einwirkung auf die deutsche Literatur ist daher von jener der Schweizer nicht wohl zu trennen. In der Ausführung seiner Absicht, die Grundsätze der Philosophie auf die Poesie zu übertragen, ging er darauf aus, für die unteren Seelenkräfte, die niedere oder sinnliche und verworrene Erkenntnis, wie sie nach Leibniz neben der höheren klaren und reineren im Menschen vorhanden ist, ein ähnliches System auszubilden, wie die höheren Seelenkräfte es in der Logik

besitzen. Der alten Wissenschaft der Logik stellte er so die neue der Ästhetik zur Seite. Er bezeichnet das Gedicht als eine vollkommene sinnliche Rede (oratio sensitiva perfecta), Schönheit als das sinnlich angeschaute Vollkommene. Von Baumgarten nimmt die deutsche Ästhetik, wie sie dann am Ausgang des Jahrhunderts am großartigsten von Kant („Kritik der Urteilskraft") und Schiller vertreten wurde, ihren Ausgang. Wie unmittelbar nach Breitingers Vorarbeit Baumgartens neue Wissenschaft in den Werdegang der deutschen Literatur eingriff, sehen wir am deutlichsten daraus, daß Baumgartens Schüler Georg Friedrich Meier in Halle, der schon 1748 Baumgartens Lehre in den „Anfangsgründen der schönen Wissenschaften und Künste" vortrug, der erste war, der in Deutschland mit einer eigenen Abhandlung für Klopstock Partei nahm.

Die nächste und offenbarste Wirkung des geharnischten Auftretens der Züricher war freilich keine so erfreuliche, wie sie später in der Ausbildung der Ästhetik bemerkbar wurde. Das Erscheinen einer neuen „Kritischen Dichtkunst" neben der seinen mußte Gottsched als eine Kränkung empfinden. Die Züricher hatten es indessen auch auf einen Angriff abgesehen; in ihren vier Schriften fehlte es nicht an Sticheleien und Anzapfungen, die dem Leipziger Literaturdiktator galten. Gottsched selbst hielt sich fürs erste noch etwas zurück. Nur Bodmers „Abhandlung vom Wunderbaren" hat er sofort in seinen „Beiträgen" scharf zurückgewiesen; dann ging erst deren letztes Heft wieder mit den Zürichern ins Gericht. Breitingers „Dichtkunst" wurde einer Besprechung in den „Beiträgen" überhaupt nicht gewürdigt. Aber in Gottscheds folgenden beiden Zeitschriften, dem „Neuen Büchersaal der schönen Wissenschaften und freien Künste" (1745—54) und dem „Neuesten aus der anmutigen Gelehrsamkeit" (1751—62), nahm die Polemik gegen die Partei der Schweizer den Hauptraum ein.

Das Jahr 1741 hatte Gottsched auch noch von anderer Seite her Verdruß bereitet. Der preußische Gesandte in London, Kaspar Wilhelm von Borck, hatte eine gebundene (Alexandriner-) Übersetzung von dem Tode des Julius Cäsar aus dem englischen Werke des Shakespeare herausgegeben, desselben engelländischen Saspers, dessen „sommernächtlichen Traum" auch bereits Bodmer lobend erwähnte. Die mühsam aufgerichtete Herrschaft der streng regelrechten Tragödie konnte schwer gefährdet werden, wenn solche regelwidrige Stücke mit ihrer Verletzung der drei Einheiten von literarisch gebildeten Männern empfohlen wurden. Zwar erklärte Gottsched, der sonst kaum etwas von Shakespeare kennen gelernt hatte, den „Julius Cäsar" noch für dessen bestes Stück, doch enthalte auch dieses so viel des Niederträchtigen, daß es kein Mensch ohne Ekel zu Ende lesen könne.

Gottsched ließ indessen zu, daß diesem Verdammungsurteile in seinen eigenen „Beiträgen" durch Johann Elias Schlegel widersprochen wurde. Hatten die Schweizer, denen Bühne und dramatische Dichtkunst damals wenig Teilnahme zu wecken vermochten, wenigstens dies Gebiet seines Herrschbereiches unangetastet gelassen, so drohte nun auch hier eine Erschütterung der in der „Kritischen Dichtkunst" niedergelegten Gesetze. In den Kampf gegen die Schweizer spielte so auch gelegentlich die Verwahrung gegen den engelländischen Geschmack in Schauspielen mit hinein. Im Anfang schien dabei die literarische Überlegenheit auf Gottscheds Seite, da ihm bei seinen Verbindungen mit literarischen Gesellschaften, unter denen die treu zu ihm haltende Königsberger obenansteht, und mit schreiblustigen Literaten, wie dem Arzte und Fabeldichter Daniel Wilhelm Triller in Wittenberg, dem Leipziger Magister Johann Joachim Schwabe, dem Naturforscher Christlob Mylius, dem Herausgeber

der Halleschen „Bemühungen zur Beförderung der Kritik und des guten Geschmacks", eine Schar entschlossener, rühriger Anhänger zur Verfügung stand. Man begnügte sich bald auf beiden Seiten nicht mit Kritiken, sondern griff die Gegenpartei in komischen Epopöen an, wie Trillers „Wurmsamen" und Schwabes „Volleingeschancktem Tintenfäßl", des Freiherrn von Schönaich gegen Gnissel und den großen Rellah (Lessing und Haller) gerichteter Satire „Die Nuß".

Der rührige Bodmer ließ es an Antworten nicht fehlen. Gemeinsam mit Breitinger gab er kritische und neue kritische Briefe heraus und besorgte noch 1753 eine neue Ausgabe der zwischen 1741 und 1744 erschienenen „Zürcherischen Streitschriften zur Verbesserung des deutschen Geschmacks wider die Gottschedische Schule". Lange plante ein satirisches Epos: „Die Eroberung von Leipzig", Wieland arbeitete an einer großen „Dunciade" gegen Gottsched, selbst Lessing wollte in einem Epos nach dem Muster von Butlers „Hudibras" Gottsched und seinen Schildknappen Schönaich als Don Quichotte und Sancho Pansa zur Bekämpfung der Miltonschen Poesie ausziehen und Abenteuer erleben lassen. Indem Gottsched von 1743 an den Vernichtungskrieg gegen die Züricher Bergsprache auch auf Hallers Gedichte ausdehnte, geriet er in Widerspruch mit dem poetisch und philosophisch gebildetsten Teile der Leser. Im Gegensatze dazu fand das geschickte Werben Bodmers um Anhänger in Deutschland bald überall Gehör.

Auch solche, die wie Hagedorn und Johann Elias Schlegel öffentlich nicht gegen Gottsched Stellung nehmen mochten, standen in ihren brieflichen Bekenntnissen auf seiten der Schweizer. Es hatte schon Eindruck gemacht, als der Satiriker Liscow 1742 in seiner Vorrede zu einer Übersetzung von Longins Schrift über das Erhabene sich für die Züricher aussprach. Es bedeutete eine Niederlage Gottscheds, als der Berliner Konrektor Immanuel Jakob Pyra 1743/44 den Erweis führte, „daß die G*ttsch*dianische Sekte den Geschmack verderbe". Pyras Angriff und die Freude, mit der die Gottschedianer bei seinem frühen Ende (1744) sich rühmten, ihren Feind zu Tode geärgert zu haben, bezeichnen den Höhepunkt der ersten Kampfzeit. Der Streit ruhte nicht, aber aufs neue zu voller Heftigkeit flammte er erst auf, als an Stelle des englischen Gedichtes durch das Erscheinen von Klopstocks „Messias" ein einheimisches Werk Hauptgegenstand des Angriffes und der Verteidigung, des blinden Tadels und überschwenglicher Verehrung wurde. Während der Kämpfe um die Theorie der Dichtkunst hatte aber die deutsche Dichtung selber gerade auf der von Gottsched ausgebildeten Grundlage manche bescheidene Fortschritte gemacht.

---

5. Die sächsische Schule und die Anakreontik.

In Meißens Grenzen liegt die dreibeströmte Stadt,
wo Phöbus seinen Sitz seit grauen Jahren hat;
wo Pallas und Merkur sich zeitig eingefunden,
die Weisheit mit Verstand, mit Pracht und Lust verbunden.
Hier herrschte vor der Zeit der Dummheit Barbarei . . .
In Leipzig war jedoch der Musen erster Sitz . . .
Zu der beglückten Zeit, als Friederich August,
der deutschen Fürsten Preis, der Untertanen Lust,
und aller Künste Schutz in Sachsenland regieret,
hat auch die Sprache selbst ihr Wachstum sehr gespüret.

Mit solchen Versen hat Gottsched selbst in seinem unvollendeten komischen Epos „Der Bücherkrieg" den Vorrang gefeiert, den Leipzig und Sachsen schon in den dreißiger Jahren in der deutschen Literatur einnahmen, nicht zuletzt durch seine eigenen Bemühungen. Wenn er gleich selber, ganz ähnlich wie Haller es tat, sich entrüstet gegen den Gedanken aussprach, daß jemand sich einfallen lassen könnte, nur Dichter sein zu wollen, so war es doch zum nicht geringen Teile die Folge seiner Wirksamkeit, wenn unter den Leipziger Studenten die Betätigung schriftstellerischer Neigungen immer mehr in Aufnahme kam. Hatte er doch 1756 eigene „Vorübungen der lateinischen und deutschen Dichtkunst zum Gebrauche der Schulen" entworfen, von deren Verbreitung noch 1775 die dritte Auflage Zeugnis ablegte. Und die sächsischen Schulen, die ihre Zöglinge der Landesuniversität zusandten, waren denn auch nicht unberührt von der akademischen Pflege der schönen Wissenschaften geblieben. Sogar der Konrektor der Fürstenschule zu Meißen, Lessings Lehrer Johann Gottfried Höre, stand unter Gottscheds Einwirkung, als er „nach gesundem Geschmack berühmter Kenner" eine Auswahl deutscher Gedichte für die lernbegierige Schuljugend zusammentrug. Wie lebhaft aber unter den Schülern selbst die Teilnahme an der neu erblühenden Dichtung war, lehren Janozkys „Kritische Briefe", in denen er 1743 die einzelnen Schüler von Pforta charakterisierte und fast bei jedem von dichterischen Versuchen zu berichten hatte. Nicht minder belegen es die Schulerlebnisse des besten Dichters, den Pforta vor Klopstock in seinen Mauern erzog, die Erstaufführungen von Dramen Johann Elias Schlegels (1719—49).

Von Übersetzungen aus antiken Vorbildern war der junge Meißner bald zu selbständigen Dichtungen vorgeschritten, und die ihn bewundernden Mitschüler führten heimlich seine „Hekuba" und seine „Geschwister in Taurien" in Pforta auf. Es war ein Vorzeichen des Erfolges, den das nach späterer Umarbeitung „Orest und Pylades" benannte Stück bald nach Schlegels Abgang von der Schule (1739) auf der Neuberischen Bühne zu Leipzig erleben sollte. Die in Pforta und Leipzig geschriebenen Dramen Schlegels beweisen zweifellos, daß er sich unter „der Handleitung" von Gottscheds „Kritischer Dichtkunst" herangebildet hat. Und Gottsched konnte im Augenblick, da er eben durch Herausgabe der „Deutschen Schaubühne" seiner Theaterreform die feste literarische Grundlage schaffen wollte, nichts willkommener sein als ein Dichter regelrechter Trauerspiele. Zwar hat Schlegel noch in Leipzig manchen Widerspruch gegen Gottsched verlauten lassen. So verteidigte er dem Lehrer gegenüber, der für das Lustspiel Prosa vorschrieb, die Komödie in Reimen und zeigte in seiner Vergleichung von Andreas Gryphius und Shakespeare eine frühe Teilnahme für den verurteilten britischen Dramatiker. Aber in der Hauptsache schloß er sich doch Gottscheds Schülerkreise und seiner „vormittägigen Rednergesellschaft" an und ließ sich bei mancher Arbeit von Gottscheds Wünschen leiten.

Im Jahre 1743 folgte Schlegel dem sächsischen Gesandten als Sekretär nach Kopenhagen und zog auch seinen jüngeren Bruder Johann Heinrich dahin nach, den Übersetzer Thomsonscher Trauerspiele und späteren Herausgeber von Johann Elias' Werken (1761). Erst in Kopenhagen und in seinem letzten Lebensjahre als Professor an der dänischen Ritterakademie zu Sorö schloß sich Schlegel immer enger der englischen Literatur an und entfernte sich in gleicher Weise von Gottsched. Er trat durch Hagedorns Vermittelung in Briefwechsel mit Bodmer und glaubte nun sein ganzes Schaffen unabhängiger von Gottsched, als es tatsächlich der Fall war. Von seinen eigenen dramaturgisch-ästhetischen Abhandlungen, die teils in Gottscheds „Beiträgen", teils als Vorreden erschienen sind, haben doch nur die

„Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters" unmittelbar Einfluß geübt. Seine moralische Wochenschrift „Der Fremde" wurde außerhalb Dänemarks wenig bekannt. Sein unvollendet hinterlassenes Epos in Alexandrinern „Heinrich der Löwe" konnte bei seinem Erscheinen (1766) keinen Eindruck mehr machen, obwohl die erste dichterische Verwertung des nationalen Stoffes, der in der Folge so viele Dramatiker anreizen sollte, Schlegels Scharfblick Ehre macht. Hatte er doch auch schon erkannt, daß „Otto von Wittelsbach", der im Ausgang der Sturm- und Drangzeit ein langlebiger Lieblingsheld der Bühne werden sollte, „ein gutes tragisches Süjet abgeben könnte".

Die Erweiterung des tragischen Stoffgebietes fällt bei Johann Elias Schlegels Dramen überhaupt zunächst ins Auge. Die französische Tragödie hat bis 1765, wo zuerst de Belloi mit seiner „Belagerung von Calais" einen patriotischen Beifallssturm erntete, mit wenigen Ausnahmen, zu denen Jean Galbert de Campistrons „Arminius" (1684) gehört, bloß antike und orientalische Stoffe zugelassen. Zeitliche oder örtliche Nähe der Vorgänge schien der Würde der Tragödie Eintrag zu tun. Auch Schlegel war mit seiner doppelten Bearbeitung der Fabel von Iphigeniens Heimführung aus Taurien, den „Trojanerinnen", einer „Dido" und „Lukretia" dieser Vorschrift treu geblieben. Aber schon 1740 wagte er in seinem „Herrmann" die Neuerung, ein „in der Geschichte des Vaterlandes wichtiges Süjet" statt Stoffe aus der fabelhaften Heldenzeit zu bearbeiten. Und er verfolgte diese einmal eingeschlagene Richtung weiter, als er in Dänemark für seine letzten Trauerspiele „Kanut" und „Gothrika" Gestalten aus der nordischen Geschichte (Saxo Grammaticus) wählte.

Schlegels 1743 gedruckter „Herrmann" steht zeitlich an der Spitze der langen Reihe der deutschen Arminiusdramen, und noch 1766 ist das neue Theater in Leipzig, dessen erster Vorstellung Goethe als Student beiwohnte, mit dem „Herrmann" eröffnet worden. Von einer Begeisterung für den nationalen Stoff, wie de Belloi sie bald darauf unter seinen Landsleuten weckte, konnte in Deutschland indessen nicht die Rede sein; wir waren, wie Lessing im 18. Stücke der „Hamburgischen Dramaturgie" bitter klagte, in wahrhaft barbarischer Weise hinter der rühmenswerten patriotischen Eitelkeit der Franzosen noch weit zurück. Schlegels „Herrmann" wurde im ganzen an Erfolg von seinen anderen Stücken eher übertroffen. Das Gebot der Einheit von Zeit und Ort wie das Verbot, Schlachtenszenen vor das Auge der Zuschauer zu bringen, lassen freilich eben bei diesem Stoffe alle Schwächen der französischen Behandlungsart aufs schärfste hervortreten.

In der Eingangsszene fordert Sigmar seinen Sohn erst zum Kampfe gegen Rom auf, und nachdem Varus die Deutschen in ihrem Haine freundlich aufgesucht hat, hören wir aus den Gesprächen von Thusnelda mit Herrmanns Mutter Adelheid, Segestens mit Herrmanns Bruder Flavius, daß der Kampf unglücklich für die Deutschen verlaufe. Flavius selbst liebt die Braut seines Bruders und läßt sich dadurch von Segest zur Untätigkeit verleiten. Die glückliche Entscheidung wird durch den Zufall herbeigeführt, daß Segest den Befehl über seine Truppen seinem Sohne Siegmund anvertraut hat, der, mehr der Stimme des Vaterlandes als dem Verbote des Vaters gehorchend, zuletzt dem bereits geschlagenen Herrmann den Sieg erringen hilft. Trotz der Auszüge aus den römischen Historikern und gelehrter Anmerkungen fehlt alle geschichtliche Färbung. Nicht einmal der Name Teutoburg oder der eines der deutschen Götter, von denen die Rede ist, wird ausgesprochen. Einzig das „heilig Lied aus tapfrer Barden Munde", das nach Sigmars Bericht des Volkes Herzen weckt, tönt in diesem französisch-deutschen Herrmannsdrama schon als ein Vorklang von Klopstocks und Kleists „Hermannsschlacht". Die Verse sind nur teilweise den Gottschedischen überlegen, die Charakterzeichnung geht nicht über das Konventionelle hinaus. In beiden zeigt der „Kanut", in dem des Königs Pflicht, den Schwager und Helden zu strafen, auch eine wirklich tragische Spannung hervorruft, entschiedene Besserung.

Von den deutschen Alexandrinertragödien wird man bloß Lessings unvollendet gebliebenem „Henzi" den Vorrang vor Schlegels Trauerspielen einräumen können, die ohne Kennzeichen persönlicher Eigenart sich dem enggezogenen französischen Rahmen völlig einordnen, jedoch immerhin das Vorhandensein einer wirklich dramatischen Begabung erkennen lassen. Und eben als diese sich selbständiger zu entwickeln begann, wurde sie zu früh gebrochen. Vom ersten jugendlichen Lustspielversuche „Der geschäftige Müßiggänger", nach Lessings Urteil „das kalteste, langweiligste Alltagsgewäsche, das nur immer in dem Hause eines meißnischen Pelzhändlers vorkommen kann", arbeitet sich Schlegel empor bis zum „Triumph der guten Frauen". Von dem Hamburger Dramaturgen wird der etwas verwirrten Verkleidungskomödie das Lob, eines der besten deutschen Originallustspiele zu sein, gespendet. In Wahrscheinlichkeit und Sittenstrenge darf man ihren Vorzug freilich nicht suchen, und nur, wenn wir den Stand des deutschen Lustspiels vor dem Erscheinen der „Minna von Barnhelm" vergleichend ins Auge fassen, können wir jenes Lob Lessings verstehen. Und wie für das Prosalustspiel gilt diese Einschränkung des Lessingschen Lobes auch für die einaktige Alexandrinerkomödie „Die stumme Schönheit".

Doch ist die Destouches' Lustspiel „La Force du Naturel" nachgebildete Geschichte, wie Frau Pratgern statt des ihr anvertrauten Mädchens ihre eigene alberne Tochter dem reichen Freier Jungwitz unterschieben möchte und der unwissenden Törin die Antworten von der zur Seite gedrängten Braut einsagen läßt, immerhin mit Geist und Grazie ausgestattet. An einem historischen Lustspielabend ließe sich das Alexandrinerstück gar wohl zur Vertretung der sächsischen Komödie vorführen.

Lessing hat freilich zur Entschuldigung der Schwächen beider Stücke darauf hingewiesen, daß sie mehr dänische als deutsche Sitten wiedergäben. Auf die Umgebung, in der er lebte, scharf zu achten, entsprach allerdings der Art des Lustspieldichters Schlegel. Veranlaßte ihn sein Vater doch, eine Komödie, „Die Pracht zu Landheim", zu unterdrücken, weil er darin eine zu deutliche Satire auf seine Verdrießlichkeiten mit bestimmten Personen unter dem meißnischen Landadel fand. In der Hauptsache lag aber in Schlegels Originallustspielen nicht minder als in denen der Frau Gottsched eine Nachahmung französischer, und bei Schlegel auch dänischer, Komödien vor. Schlegels „Geheimnisvoller" wollte in Ausnützung einer Andeutung im „Misanthrope" einen von denjenigen Charakteren vorführen, „die Molière denen zurückgelassen hat, die in seine Fußstapfen zu treten suchen wollen".

In Dänemark lernte Schlegel auch persönlich den größten festländischen Lustspieldichter neben Molière, den phantasiereichen Norweger Ludwig von Holberg (1684—1754), kennen. Seit 1743 erschienen die fünf Bände von Holbergs „Dänischer Schaubühne", von verschiedenen in die deutsche Sprache übersetzt. Gottsched nahm, wenn auch nicht ohne Bedenken, einzelne von Holbergs Dramen in seine „Deutsche Schaubühne" auf. Die deutschen Theater beeilten sich, diesen Schatz für sich fruchtbar zu machen, wie später die Dichter entgegengesetzter Richtungen, Goethe für seine „Aufgeregten", Tieck für seine satirischen Literaturkomödien, Kotzebue für seine Bühnenware, gar manches dem Begründer des dänischen Nationaltheaters schuldig wurden. Die Redensart vom politischen Kannegießer erinnert auch heute, da Holbergs Dramen nach langbewährter Zugkraft vom deutschen Theater verschwunden sind, noch an Holbergs prächtiges Lustspiel, in welchem dem politisierenden Handwerksmeister Breme eingeredet wird, er sei Bürgermeister geworden. In Hamburg, wo unter der Einwirkung des starken Sonderpatriotismus das Lustspiel ebenso gern wie das deutsche Singspiel, das dort zuerst neben der Oper Raum fand, Lokalfärbung annahm, erlangte Holbergs „Politischer Kannengether" solche Beliebtheit, daß er im heimischen Platt

gespielt wurde. Die Hamburger Lokalposse verdankte aber auch sonst manches von ihrer Frische und derben Komik dem schöpferischen dänischen Nachbar.

Der Ruhm der sächsischen Bildung und Galanterie dagegen konnte kaum schmeichelhaftere Anerkennung finden, als indem die Hamburger Lokaldichtung ihren Mitbürgern die Überlegenheit des in Leipzig gebildeten Sittenreich und seines Leipziger Freundes Ehrenwert in lehrhaft lustigen Beispielen vor Augen stellte. Diese Absicht ist in dem Hamburger Lustspiel „Der Bookesbeutel“ (1742) des Buchhalters Hinrich Borkenstein aufs schärfste ausgeprägt.

Die Vertreter des Hamburgertums, der Rentenierer Grobian mit Frau und Tochter, zeigen die schlechteste Lebensart und erfreuen sich an zweideutigen Gassenhauern, während die Vertreter der Leipziger Bildung sich durch Korrektheit in Betragen, Geschmack und Empfindung auszeichnen.

So prächtige derbe Originale wie Borkenstein hätten freilich nicht nur die Lustspieldichter der Gottschedischen Schule, sondern selbst der bedeutendere Rabener in seinen Satiren kaum zu zeichnen vermocht. Der Hamburger Schauspieler Adam Gottfried Uhlich hat durch die Reime seiner „Beichte eines christlichen Komödianten“ (1751), in denen der von den unduldsamen Frankfurter Geistlichen zurückgewiesene Schauspieler sich von den Dienern Gottes an Gott selber wendet, eine gewisse Berühmtheit erlangt. In seinem „Schlendrian“ hat er mit schwacher eigener Erfindung den „Bookesbeutel“ fortzuführen gesucht. Gottscheds Regeln fügten sich Borkenstein und Uhlich. Der „Timoleon“ des geschmackvollen und patriotischen Hamburgers Georg Behrmann (1741) wurde zwar von den auf ihre niedersächsische Eigenart haltenden Hamburger Literaten dem Leipziger Diktator als das erste wirklich deutsche Originaltrauerspiel entgegengestellt, in Wahrheit ist jedoch Behrmann selber erst durch Gottscheds Vorgang zur Dichtung regelrechter Trauerspiele für die Bühne veranlaßt worden.

Auf dem Lustspielgebiete machte sich übrigens auch in Gottscheds engerem Kreise der Zwang der Regel nicht so drückend wie in der Tragödie geltend. Und wenn einerseits gerade das Lustspiel mehr noch als das Trauerspiel die eigenen Sitten und Verhältnisse zur Voraussetzung haben muß, so ist es anderseits den Franzosen jederzeit in der Komödie viel besser als in der Tragödie gelungen, ein allgemein Menschliches, das überall Teilnahme weckt und verdient, in ihrer nationalen Kunst zum Ausdruck zu bringen. Selbst Lessing, der strengste Bekämpfer des unbegründeten Anspruchs der französischen Tragödie, muß im zweiten Teile der „Dramaturgie“ seine scharfe Waffe wiederholt vor der französischen Komödie senken, obwohl nicht einmal ihre höchsten Meisterstücke, nicht Molières Werke, sondern die Komödien von Destouches, Marivaux, Regnard im Gefolge der Gottschedischen Reform auf den deutschen Bühnen Bürgerrecht erlangt hatten.

Unter Frau Gottscheds Komödien finden sich drei Übertragungen von Werken des gewandten Destouches. Die „geschickte Freundin“ des Katodichters begnügte sich übrigens noch weniger als ihr Gemahl auf die Dauer mit bloßer Wiedergabe. Schon bei ihren ersten Stücken arbeitete sie zwar auf Grund französischer Vorbilder, verstand es jedoch dabei gar nicht übel, deutsche Charaktere und Verhältnisse an Stelle der französischen zu setzen.

Wenn sich dies lobenswürdige Bemühen bei der Gottschedin Bearbeitung von Molières „Menschenfeind“ auf vergröbernde Zusätze und hauptsächlich auf Verdeutschung der Namen beschränkte, so hat sie eine französische Komödie gegen den Jansenismus gründlich und glücklich in „die Pietisterey im Fischbein-Rocke, oder die doktormäßige Frau“ verwandelt (1736). Nicht nur der Schauplatz ist von Paris nach Königsberg verlegt, die Umdichterin ist auch in all den kleinen Zügen, die für den deutschen Pietismus

und seine Entartung bezeichnend sind, sorgfältig zu Werke gegangen. Nach eigener Jugenderfahrung hat sie „eine Brut von solchen Frömmlingen" dem Spotte der Komödie preisgegeben. War Frau Gottsched, die durch den Professor in die Wolffische Weltweisheit eingeführt worden war und mit ihm die Feindseligkeit der Dresdener Geistlichkeit beider Bekenntnisse gegen die Aufklärung zu tragen hatte, doch Grund genug gegeben, den Frommen gram zu sein. So greift sie das Tartuffethema auf, das bald nach ihr selbst den frommen Gellert in seiner „Betschwester" zur Behandlung anreizte. Die Bühne nahm in der Aufklärungszeit gern an diesem Kampfe teil, während im neunzehnten Jahrhundert Immermann sich vergeblich bemühte, seinem „Tartuffe allemand" („Die Schule der Frommen", 1829) den Zugang zum Theater zu verschaffen.

Frau Gottscheds Stücke wurden auch nach dem Zusammenbruch der Gottschedischen Herrschaft noch lange mit Beifall fortgespielt, und sie leiten in der Tat das deutsche Lustspiel des 18. Jahrhunderts ein. Jedenfalls erfüllen sie die eine Aufgabe der Komödie, der eigenen Zeit den Spiegel vorzuhalten. Es entspricht ganz den deutschen und insbesondere den Verhältnissen im damaligen Sachsen, wenn Frau Gottsched in der „Ungleichen Heirat" (1743) nicht gegen den Hochmut der Familie von Ahnenstolz, sondern gegen den reichen Bürger, der sich eine adlige Frau nehmen will, die Satire richtet. Der Standesgegensatz durfte vor Entstehung eines bürgerlichen Trauerspiels eben nur als komisches Motiv zur Verspottung der mittleren Stände, nicht zur Entflammung des Unwillens über den Kastengeist verwertet werden.

Von dem Rechte der Leidenschaft, das in Rousseaus „Neuer Heloise" im Kampfe gegen das Adelsvorurteil unterliegt und vierzig Jahre nach Frau Gottscheds Lustspiel in Schillers bürgerlichem Trauerspiel „Kabale und Liebe" die Handschrift des Himmels in Luisens Augen gültiger findet als das adlige Wappen, hat diese Zeit noch keine Ahnung. Noch dünkt es jedermann in der Ordnung, daß der Bürgerliche sich devotest vor dem gnädigen Junker bückt, und der unadlige Freier, der eben nur aus Eitelkeit seine Augen zu einem Fräulein — noch unterscheidet dieser Titel die Adlige streng von der bürgerlichen Jungfer — zu erheben wagt, wird mit Recht nach Island verwiesen. In der wohlgegliederten deutschen Gesellschaft ist solch ein Anspruch noch immer ebenso lächerlich, als es in Molières Tagen lächerlich erschien, wenn der bürgerliche George Dandin von der Adligen, die sich zur Ehe mit ihm herabgelassen hat, nun auch Treue forderte.

Was Frau Gottsched aber als schädliche Sitten und Vorurteile erkannte, dem trat sie auch in ihren Komödien entgegen. Den Kampf gegen verkehrte Erziehung verpflanzte sie aus den moralischen Wochenschriften in ihrer „Hausfranzösin" auf die Bühne. Die törichte Vorliebe für alles Französische, das Alamodewesen des 17. Jahrhunderts, wird vor allem durch Vorführung der sittlichen Gefahr, die durch Aufnahme zweifelhafter französischer Erzieher für die Kinder entsteht, bekämpft. Die Farben werden dabei etwas stark aufgetragen, und Lessing fand es unbegreiflich, daß eine Dame solch schmutziges Zeug schreiben konnte. Aber selbst Lessing, der sich gegen Frau Gottsched sonst nicht gerecht zeigte, war geneigt, ihrer Schilderung der bestraften Erbschleicherei im „Testament" Lob zu erteilen. Die Komödie geht freilich bei Frau Gottsched wie bei den übrigen sächsischen Lustspieldichtern immer in Satire über, und Lessing klagte, daß aus Mangel an „komischer Kraft die widerwärtigste Schlechtigkeit vorgeführt" werde.

Nicht unbedenklich für den Lustspielcharakter, kulturgeschichtlich aber lehrreich wird diese satirische Richtung der sächsischen Komödie, wenn sie sich gegen ganze Stände wendet. So hat Johann Christian Krüger, der selbst aus einem Theologen ein

Schauspieler wurde, 1743 in den „Geistlichen auf dem Land" zwei schmutzige Subjekte als Vertreter ihres ganzen Standes an den Pranger gestellt, und Lessings Vetter, Christlob Mylius, schuf dazu ein Gegenstück in seinen „Ärzten" (1745), die bei ihrer Bewerbung um ein reiches Mädchen sich durch einen Vertrag gegenseitig den gemeinsamen Besitz von Frau und Vermögen zusichern.

Dagegen hat Krüger in den Versen seines „Herzog Michel" das alte Thema von den trügerischen Berechnungen künftigen Glücks und Reichtums, die auf den zu verkaufenden Eiern oder auf dem Erlös der vom Bauernknecht Michel gefangenen Nachtigall beruhen, so frisch und schalkhaft behandelt, daß noch der junge Goethe als Leipziger Student den eingebildeten Michel, der reuig zu seinem Hannchen zurückkehrt, mit besonderer Vorliebe spielte. Krügers „Kandidaten" enthüllten in der Ausnutzung der Mittel, zu einem Amte zu gelangen, ein Sittenbild, das an naturalistischer Schärfe modernsten Erzeugnissen nichts nachgibt. Rabener hat das gleiche Thema in seinen satirischen Briefen behandelt, und das Zusammentreffen beider Schilderungen beweist, daß beide Dichter nur die wirklich vorhandenen Mißstände angegriffen haben.

Wer die Pfarrer- oder die Ratsherrnstelle vom gräflichen Patronatsherrn erlangen will, der muß die Fürsprache der einflußreichen Kammerjungfer haben und mit seinem Namen ihr Verhältnis zum gnädigen Herrn decken oder durch die eigene Frau sich die gewünschte Anstellung von dem hohen Gönner erbitten. Neuere französische Komödien, in denen die Beförderung suchenden Kandidaten die Ämter auch nur erhalten, wenn ihre Frauen bei einer Zwiesprache mit dem republikanischen Abteilungschef persönlich das Gesuch anbringen, erregen freilich die Befürchtung, daß die alten Sünden und Schwächen nicht alle mit dem ancien régime ausgestorben sein möchten.

Die satirische Verspottung herrschender Mißbräuche durch die Komödie der Gottchedischen Schule zeugt immerhin von einem Streben nach Naturtreue zu einer Zeit, in der ür das Trauerspiel die umgebende Wirklichkeit noch nicht entdeckt schien. Die Einheit von Ort und Zeit beobachtete übrigens auch das Lustspiel aufs peinlichste; dagegen bediente s sich nach Gottscheds Wunsch, von wenigen Fällen abgesehen, statt des Alexandriners der Prosa, ohne indessen für die Beweglichkeit des Dialogs durch Aufgeben des Verses viel zu gewinnen. Freilich hielten sich in den dreißiger und vierziger Jahren eben die besseren Kräfte nit Ausnahme Johann Elias Schlegels vom Drama zurück oder schenkten ihm wie Gellert ur eine vorübergehende Teilnahme. In dem Kreise, der für die Literaturentwickelung unnittelbar vor Klopstocks und Lessings Auftreten als der wichtigste erscheint, bei den Bremer Beiträgern, findet gerade das Drama die schwächste Pflege.

Die sogenannten Bremer Beiträger haben mit Ausnahme Klopstocks sämtch Gottscheds Schule durchgemacht. Einzelne, wie Mylius und Cramer, haben sich sogar uerst als seine Parteigänger im Kampfe gegen die Schweizer einen Namen erworben, dessen weideutiger Ruhm ihnen allerdings bald eine unangenehme Erinnerung wurde. Die überiegende Mehrzahl sind geborene Sachsen, und alle haben sich als Mitglieder der sächsischen ochschule in Leipzig zusammengefunden. Es war ein bloßer Zufall, daß ihnen im Augenlicke, wo sie eine Zeitschrift gründen wollten, ein Bremer Buchhändler sich zum Verleger ibot und ihre „Neuen Beyträge zum Vergnügen des Verstandes nd Witzes" (1744—48) dadurch den Namen der „Bremer Beiträge" empfingen.

Die Gründung der neuen Zeitschrift bedeutete allerdings den Bruch mit Gottsched. ein getreuester Knappe, Johann Joachim Schwabe, gab seit dem Juli 1741 im Breitpfschen Verlage zu Leipzig die „Belustigungen des Verstandes und des Witzes" heraus, ı denen fast alle späteren Beiträger, Gellert und Rabener, die Brüder Schlegel wie

Kästner und Zachariä, sich beteiligten. Die „Beiträge" führten anfangs auch bloß das in den „Belustigungen" zuerst entworfene Programm durch. Den moralischen Wochenschriften sollte für die Liebhaber der freien Künste und Wissenschaften eine neue Art von Zeitschriften gegenübergestellt werden, in denen „praktische Proben der deutschen Dichtkunst und Beredsamkeit" den Hauptinhalt ausmachten, d. h. eine Zeitschrift für das dichterische Schaffen, nicht für Kritik und moralisierende Abhandlungen.

Das Versprechen wurde von Schwabe jedoch nicht eingehalten, indem er die „Belustigungen" als Waffenplatz gegen die Züricher benutzte. Als die Wünsche gerade der besten Mitarbeiter, die sich nicht in den erbitterten Streit gezerrt sehen wollten, Schwabe nicht zum Ausschluß der Polemik bewegen konnten, schritten Johann Adolf Schlegel und Johann Andreas Cramer unter der Leitung Karl Christian Gärtners zur Gründung einer neuen Fortsetzung der „Belustigungen", eben der „Beiträge". Zuerst wurde Rabener, dann Zachariä und Ebert ins Vertrauen gezogen. Mylius erschien bereits im ersten Stücke, Gellert erst im zweiten Bande als Mitarbeiter. 1745 kam der in Hamburg aufgewachsene Ungar Nikolas Dietrich Giseke nach Leipzig und trat in den Freundeskreis ein. Aus der Ferne beteiligten sich Johann Elias Schlegel und Hagedorn. Selbst aus Klopstocks Leipziger Freundschafts-Oden erhellt noch die Bedeutung, welche das Wohlwollen des berühmten Hamburger Dichters für die jugendlichen Beiträger haben mußte.

In regelmäßigen Zusammenkünften der Leipziger wurde an den eingelieferten Arbeiten Kritik geübt. Nur das vom Freundeskreis Gebilligte fand Aufnahme. Die einzelnen Beiträge trugen so wenig eine Namensunterschrift, wie sich ein Herausgeber des Ganzen nannte. Die gemeinsame literarische Tätigkeit beruhte auf einem studentisch warmherzigen Freundschaftsbunde, der dann auch in Klopstocks Odenreihe „Auf meine Freunde" („Wingolf") dichterisch verherrlicht wurde. Die Freundschaft zwischen den meisten währte auch über die fröhliche Studienzeit hinaus. Klopstock und Cramer fanden sich in Kopenhagen wieder zusammen. Als Gärtner Professor am Karolinum zu Braunschweig geworden war, zog er Ebert und Zachariä nach sich und waltete dann in Besorgung der dreibändigen „Sammlung vermischter Schriften der Bremer Beiträger" (1748—52) auch in Braunschweig noch einmal seines alten Herausgeberamtes. Mit Gärtners Schäferspiel „Die geprüfte Treue" wurden die „Beiträge" eröffnet. Seine dichterische Begabung erweist sich freilich als derart mäßig, daß durch sie der „ernste, gesetzte, strengkritisierende" Gärtner seinen Beruf zur Führung der Beiträger nicht bekundet haben würde.

Wie in Klopstocks schwungvoll begeisterten Versen, so wird uns auch in den Prosaschilderungen von Gisekes moralischer Wochenschrift „Der Jüngling" (1747; Stück XLII—XLVI) die ganze Schar der Freunde, ein jeder in seiner bezeichnenden Eigentümlichkeit, vorgeführt. Dem als Superintendent zu Sondershausen 1765 früh verstorbenen sanften Giseke widmete Klopstock besondere Zärtlichkeit. Und Giseke hat von allen Freunden am besten von Klopstocks Behandlung der lyrischen Silbenmaße der Alten gelernt, so wenig Eigentümliches er auch in seinen Oden wie in seinen gereimten Liedern zu sagen wußte.

Johann Andreas Cramer (1723—88), ein Sohn des armen sächsischen Erzgebirges, der sich bis zum Kopenhagener Hofprediger und Prokanzler der Universität Kiel emporarbeitete, hielt in seiner ausschließlich geistlichen Dichtung am Reime fest. Der Prediger und religiöse Dichter genoß hohes Ansehen als der deutsche David, wie die Liebhaber seiner Psalmen und Oden, als der deutsche Bossuet, wie die Bewunderer seiner

Verdeutschung und Fortsetzung von Bossuets allgemeiner Weltgeschichte ihn rühmend nannten. Kein anderer Jugendfreund stand Klopstock zeitlebens so nahe wie Cramer. Mit glücklicher Leichtigkeit entwarf er seine zahlreichen Gedichte (1782 in drei Bänden gesammelt), aber mit ihren fortwährend umschreibenden Wiederholungen und ihrem Geklingel von Reimen machen sie doch nur den Eindruck salbungsvoller theologischer Rhetorik. Selbst die von den Zeitgenossen so hoch gefeierten Oden auf Luther und Melanchthon (1771/72) lassen gedrängte Kraft völlig vermissen. Trotz der Wahrheit und Tüchtigkeit, die alle, die ihm näher traten, an seinem persönlichen Charakter priesen, blieb seiner Schriftstellerei nicht ein gewisser pfäffischer Zug erspart, der ihm Lessings erbitterte Gegnerschaft eintrug.

Student der Theologie wie Cramer, Giseke, Klopstock war unter den Bremer Beiträgern auch der dritte der Schlegelschen Brüder, Johann Adolf Schlegel, der spätere hannoversche Konsistorialrat und Vater der beiden Romantiker Schlegel. Den großen Erwartungen, die im Kreise der Beiträger von der unerschöpflichen Schaffenskraft, dem Genie und der Beredsamkeit des ernsthaften, feurig auffahrenden Freundes gehegt wurden, hat dieser in der Folge mit seinen geistlichen Gesängen und vermischten Gedichten, Fabeln und Erzählungen (1769) durchaus nicht entsprochen. Die „Beiträge" hatten zwar keinen eifrigeren Mitarbeiter, aber nüchtern und steif erscheint er in Fabel und Lehrgedicht, schwunglos in seinen Liedern.



Bild aus J. F. W. Zachariäs „Renommist". Nach dem Stich von A. Beck, in Zachariä, „Scherzhafte Epische und Lyrische Gedichte", 1761. Vgl. Text, S. 116.

Da hat der Hamburger Johann Arnold Ebert später in seinen gereimten und reimlosen Episteln doch mehr Leichtigkeit und Einfälle an den Tag gelegt. Durch seine Prosaübersetzung von Edward Youngs „Nachtgedanken" (1751), die halb pessimistisch klagend, halb fromm predigend über die Nichtigkeit von Leben und Ruhmbegierde, die Schrecken von Tod und Ewigkeit empfindsam deklamieren, hat Ebert den englischen Literatureinfluß mächtig gefördert. Youngs „Night-thoughts" (1742) sind aus wirklich tiefgefühltem Schmerz über schwere Schicksalsschläge hervorgegangen. In Deutschland wurden die „Nachtgedanken" das Vorbild für eine melancholisch-weltschmerzliche Dichtung, die schon bei Klopstocks trauernden Oden an Ebert und Giseke über den Tod der Freunde, welche ihm doch jugendlich gesund zur Seite stehen, etwas seltsam berührt, bei den äußerlich nachahmenden Dichtern vollends unerfreuliche, unwahre Klagemanier wird. Der tiefgehende Einfluß Youngs auf unsere Literatur, von dem auch ein Trauerspiel, „Die Rache", eine schale Nachahmung

„Othellos", viel gespielt wurde, hat sich erst durch seine „Nachtgedanken", dann durch seine Abhandlung über Originaldichtung über Jahrzehnte erstreckt.

Wenn Ebert durch seine Übersetzung von Youngs „Nachtgedanken" und Richard Glovers Heldenepos „Leonidas" im Kreise der Bremer Beiträger die düstere und ernste Seite der englischen Literatur vertrat, so brachte der Thüringer Just Friedrich Wilhelm Zachariä (1726—77) in seinem „Renommisten" (s. die Abbildung, S. 115) das scherzhafte Heldengedicht nach dem Vorbild von Popes „Lockenraub" (1712) und Boileaus „Lutrin" („Chorpult") zu Ehren. Die unausrottbare menschliche Neigung, den Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen zu machen, konnte sich für die komische Verwendung der Motive des Heldenepos auf ein klassisches Beispiel berufen. Schon im Kreise der Homerischen Heldengedichte taucht die Erzählung auf von der Frösche und Mäuse wunderbarer Hofhaltung und Krieg, die am Ende des 16. Jahrhunderts Georg Rollenhagen in deutsche Reime gebracht hat (vgl. Bd. I, S. 337).

Das antike Beispiel machte die komische Epopöe auch der Renaissancedichtung zur Pflicht, und in Gottscheds „Dichtkunst" ist der Lehre „von scherzhaften Heldengedichten" denn auch ein eigenes Kapitel eingeräumt. Wie schon im Anfang des 18. Jahrhunderts Wernigkes Streit mit den Hamburger Dichtern (vgl. S. 73 und 74), so zeitigte dann der Kampf zwischen Zürich und Leipzig eine Reihe satirischer Epen, für welche die Engländer Dryden, Butler, Pope die Vorbilder lieferten. Zachariä verdankt seinen Ruhm einem glücklichen Griff. Er hat später in Braunschweig, wo er als Lehrer am Karolinum wie als Leiter der Waisenhausbuchhandlung und ihrer „Intelligenzblätter" eine rege Tätigkeit entwickelte, weder mit weiteren Versuchen im komischen Epos („Der Phaëton", „Das Schnupftuch", „Murner in der Hölle") noch mit der Übersetzung und Nachahmung Miltons mehr Erfolge errungen.

Aber im „Renommisten", der noch in Schwabes „Belustigungen" 1744 erschien, ist in frischer Anschaulichkeit ein Kulturbild aus dem deutschen Universitätsleben des 18. Jahrhunderts gegeben, das zugleich den Vorzug wie die Einseitigkeit der galanten sächsischen Verfeinerung aufzeigt. Die Macht Leipzigs als eines Klein-Paris, das seine Leute bildet, erweist sich auch an dem Jenenser Raufbold, der in der stolzen Stadt, die „groß durch die Musen prangt und durch den Handel steiget", sein wüstes Renommierleben fortsetzen will. Die Göttinnen Galanterie und Mode gewahren mit Entsetzen, wie Raufbold und seine Kumpane, statt nach Leipziger Studentenart den bebänderten, nie bloß gesehenen Degen zierlich an der Seite zu tragen, mit ihren plumpen Klingen Feuer aus den Steinen schlagen und die Häscher zum Kampfe herausfordern. Die Mode versucht umsonst, den ungefügen Helden zur Aufgabe der schlechten Jenenser Tracht und Sitte zu bewegen, wie es ihr bei Sylvan gelungen war. Die Abbildung (S. 115) stellt anschaulich die beiden Helden in ihrem so verschiedenartigen Aussehen nebeneinander. Der Raufgeist Pandur schützt seinen Pflegling, bis die von ihm zur Scharmanten (Geliebten) erwählte Selinde sein Herz besiegt. Nun will auch Raufbold sich der Mode unterwerfen, allein die Nachahmung der feinen Sitten gelingt ihm nicht. So fordert er den Jungfernknecht Sylvan, der Stutzer Muster, zum Zweikampf heraus. Aber die Galanterie hilft ihrem Liebling, und vom Stutzer besiegt, muß Raufbold nach Halle abziehen.

Die ganze Göttermaschinerie, wie sie Popes Sylphiden nachgebildet ist, erinnert uns zwar daran, daß wir uns noch immer unter der Herrschaft der Renaissancepoetik bewegen. Allein Götter wie Menschen nehmen sich in ihrem Rokokokostüme bei Zachariä so wahr und natürlich aus, daß wir hier einmal nicht bloß literarische Nachahmung, sondern die künstlerische Wiedergabe zeitgenössischen Lebens fühlen. Das rohe Renommier-Burschentum der bier- und tabaklustigen Jenenser wie das pomadisierte Stutzertum der schöngeistigen Schäfer an der Pleiße wird in allen den kleinen Zügen und örtlichen Anspielungen vorgeführt. Noch 1907 hat Bierbaum in seiner Studentenkomödie „Der Musenkrieg" Zachariäs Schilderungen verwertet. Der galante Kurmacher Sylvan und die zärtliche Selinde gemahnen ebenso wie noch die Liebespaare im Leipziger Schäferspiel des jungen Goethe an jene berühmten Meißener Porzellanfiguren, die,

geziert und graziös zugleich, uns das sächsische Rokoko typisch vor Augen stellen. Dazu passen auch die Reimpaare der Alexandriner, und in glücklicher Erfindung deutet Zachariä auf das Vorbild dieser ganzen gepuderten Kultur hin, wenn er den Leipziger Schutzgeist Lindan mit den anderen seines Gelichters im Schlosse der Galanterie Rat halten läßt,

da, wo Versailles sich mit stolzem Haupt erhebet,
und wo die Kunst die Flur trotz der Natur belebet,
wo der Galanterie so mancher Sieg gelingt,
wo mancher Staatsmann lügt und mancher Marquis singt.

Nicht so harmlos wie in dem scherzhaften Heldengedicht zum Lobe der galanten Lindenstadt mutet uns diese sächsische Kultur in den Schilderungen ihres Satirikers an, obwohl Gottlieb Wilhelm Rabener (1714—71) sich bei allen Angriffen auf die Torheit und Schlechtigkeit, die ihn herausfordernd angrinste, vorsichtigster Mäßigung befleißigte. Rabener, der auf der Schule zu Meißen erzogen wurde, dann in Leipzig studierte, war ein tüchtiger, genauer Geschäftsmann. Als Steuerrevisor in Leipzig, zuletzt als Obersteuerrat in Dresden, führte er ein still zurückgezogenes Junggesellenleben. Und nur durch das Vertrauen und die Beliebtheit, die er sich persönlich zu erwerben wußte, gelang es ihm, das Vorurteil gegen die Satire in etwas zu entwaffnen. Selbst ein literarisch so außergewöhnlich gebildeter Mann wie der Vater der drei Brüder Schlegel glaubte seinen Johann Elias vor der Satirendichtung warnen zu müssen, und Rabener eröffnete seine „Sammlung satirischer Schriften“ (1751—55) mit einer „Vorrede vom Mißbrauche der Satire“, der er noch ein „Sendschreiben von der Zulässigkeit der Satire“ folgen ließ. Nur in der Absicht, den anderen zu bessern, nicht um mutwilliges Gelächter zu erregen, dürfe man über die Fehler lachen.



Titelbild von G. W. Rabeners Satiren, 1755. Stich von J. M. Bernigeroth nach P. Hutin. Nach dem Exemplar der Universitätsbibliothek zu Leipzig.

So konnte Klopstock den allzeit gerechten, stets liebenswürdigen Freund als „Hasser der Torheit, aber auch Menschenfreund“ feiern. Indessen vermochte alle Gerechtigkeit und Vorsicht Rabener doch nicht vor der unangenehmen Erfahrung zu schützen, die freilich auch heute noch einem satirischen Dichter nicht erspart bleiben würde, daß Deutschland das Land nicht sei, „in welchem eine billige und bessernde Satire es wagen darf, ihr Haupt zu erheben“. Klopstock weissagte, die Nachwelt werde Rabeners heilig Bild zu Lukianen, Horaz und Swift stellen. In den „Belustigungen“ hat Rabener in der Tat eine lukianische Erzählung versucht und in den „Beiträgen“ mit der „geheimen Nachricht von D. Jonathan Swifts letztem Willen“ den Geist des kühnen englischen Satirikers beschworen.

Aber welch ein Unterschied der Lage! Der irische Dechant, um dessen Unterstützung

die Führer der beiden großen politischen Parteien sich bewarben, konnte es wagen, alle Einrichtungen von Staat und Kirche der Verspottung preiszugeben und als Anwalt Irlands selbst dem Parlamente entgegenzutreten. In dem Sachsen, das Graf Brühl und seine Kreaturen rücksichtslos auspreßten, dessen Herrscher für das Trugbild der polnischen Königskrone das alte Luthertum ihres Hauses und damit dessen Führerstelle in Deutschland preisgaben, war eine politische Satire unmöglich. Wenn Rabener schilderte, wie es bei Besetzung von Kirchen- und Schulämtern kaum unvernünftiger zugehen könnte, mußte er sogleich vorsichtig hinzufügen, eben hierin liege ein wichtiger Beweis für die Größe und Stärke unserer Religion. Das erinnert freilich an die Gattung von Beweisen, wie sie der Jude Boccaccios im Treiben des römischen Hofes für die Göttlichkeit des Christentums erblickte, das trotz solcher Verweltlichung seiner Leiter fortbestehe. Vor dem Tadel seiner Leser mußte Rabener aber durch solche Zusätze ganz ernstlich seine Satire und sich selbst schützen. In vertrauten Briefen zeigt der allem Pathos abgeneigte, heiter-verständige Mann viel schärferen Witz, und seine sarkastische Laune hält auch in der Lebensprüfung wacker stand.

Als ihm bei der Belagerung Dresdens sein ganzer Besitz verbrannte, tröstete er sich damit, nun doch das Glück zu haben, allein und nicht mit einer Frau zu hungern. „Denn ich kann mir nichts Schrecklicheres vorstellen, als die Umstände eines Mannes, der nur des Hauses wegen eine Frau nimmt, das Haus aber durchs Feuer verliert, ohne daß seine werte Hälfte zugleich mit verbrennt." Die vernichteten Bücher, Aufsätze und Briefe, die er zur Veröffentlichung nach seinem Tode bestimmt hatte, dauerten ihn; die Narren künftiger Zeit aber „möchten sich über ihr großes Glück dabei freuen".

Eben die Briefe, welche Rabeners Freund Weiße 1772 mit einer „Nachricht von seinem Leben und Schriften" herausgab, erregten mit ihrer zierlichen und unveralteten Sprache Jakob Grimms Bewunderung für diesen unbefangenen, scharfen Kopf, der nie ins Kindische und Fade wie spätere Dichter bei ähnlichen Materien verfalle.

Rabener hatte sich seine Prosa, die er nur einmal, in der Satire gegen die Unentbehrlichkeit der Reime, mit dem Alexandriner vertauschte, gewandt und geschmeidig gebildet. Bald wußte er in der von ihm bevorzugten Form der unmittelbaren Ironie die Schreibart des Supplikanten oder der alten Spröden, des Gratulanten, Witwers, betrügerischen Advokaten satirisch nachzuahmen, bald in eigener Person aus der Chronik von Christian Weises Dörflein Querlequitsch (vgl. S. 96) zu berichten, den Lebenslauf eines Märtyrers der Wahrheit zu schildern, Beiträge zum Versuch eines deutschen Wörterbuches zu liefern. Die ganze Unwahrheit und Lächerlichkeit der übertünchten Höflichkeit in Schrift und Umgang wird in dieser spöttischen Erklärung der einzelnen Wörter und in der „Klage wider die weitläuftige Schreibart" ebenso treffend verhöhnt, wie der aufgeblasene Hochmut in „Kleider machen Leute" zu Falle kommt. Die Abhandlungen über solche sprichwörtliche Redensarten, wie „Ehen werden im Himmel geschlossen", „Wem Gott ein Amt gibt, dem gibt er auch den Verstand", gehören zum Besten, was Rabener geschaffen hat.

Freilich bewegen sich diese Satiren, wie sie zuerst in Schwabes „Belustigungen" und den „Bremer Beiträgen" erschienen sind, alle in dem engbegrenzten Kreise des bürgerlichen Lebens. Wenn auch einmal einem strotzenden Landjunker von einem vernünftigen Bürgermädchen versichert wird, daß der gnädige Junker ein Narr sei, so muß die Satire doch im allgemeinen vor dem Adel behutsam Halt machen. Wie die gleichzeitigen Komödien vermag auch Rabeners Satire ihre Verwandtschaft mit den moralischen Wochenschriften nicht zu verleugnen und muß uns teilweise ziemlich im Philisterhaften befangen erscheinen. Welchen Schritt nach vorwärts die deutsche Literatur aber in Rabeners Satiren getan hat, ersehen wir am besten, wenn wir Rabeners „Sammlung satirischer Schriften" etwa mit Christian Ludwig Liscows (1701—60) „Sammlung satirischer und ernsthafter Schriften" von 1739 vergleichen.

Der weltkluge Mecklenburger, der in Halle noch Zuhörer von Thomasius gewesen war, hat sich ganz ebenso wie Rabener nur in jüngeren Jahren mit Satiren hervorgewagt. Wenn er sich als sächsischer Kriegsrat 1749 durch Äußerungen über die Finanzwirtschaft des leitenden Ministers Brühl Gefängnishaft und Amtsentsetzung zuzog, so hatte dies gar nichts mit seiner literarischen Tätigkeit zu schaffen. Vor allem der gründliche Erweis von der „Vortreflichkeit und Nohtwendigkeit der elenden Scribenten" (1736) hat Liscow den Ruhm eingetragen, daß seine Satire reinigend und erziehend auf unsere Literatur gewirkt habe. Indem er dann als der erste in Deutschland die Angriffe der Züricher gegen Gottsched unterstützte, hat er beim Siege der Schweizer nicht schlecht für seinen literarischen Ruhm gesorgt. Es fehlte ihm in der Tat weder an guten Kenntnissen noch an Ernst und, wenn es durchaus sein mußte, selbst nicht ganz an Furchtlosigkeit der Gesinnung. Aber in seinen weitschweifigen Satiren beschäftigt er sich mit so untergeordneten, gänzlich unbedeutenden Literaten, daß man seine Gegner nicht einmal als typische Vertreter bestimmter Richtungen bezeichnen kann, wie es etwa später Lange und Klotz für Lessing waren. Und seiner Satire gegen Pedanten, die in der weitausgesponnenen Ironie meist selbst pedantisch wird, eigenen geistigen Gehalt zu geben, war er doch nicht imstande. Rabener schildert uns das Leben eines kulturgeschichtlich bedeutenden Zeitabschnittes in seinen bezeichnenden Torheiten und findet dafür immer Teilnahme; Liscows rein literarische Verspottung literarischer Albernheit konnte nur in der Ängstlichkeit und den engsten Verhältnissen geistig armer Jahre Aufsehen erregen.

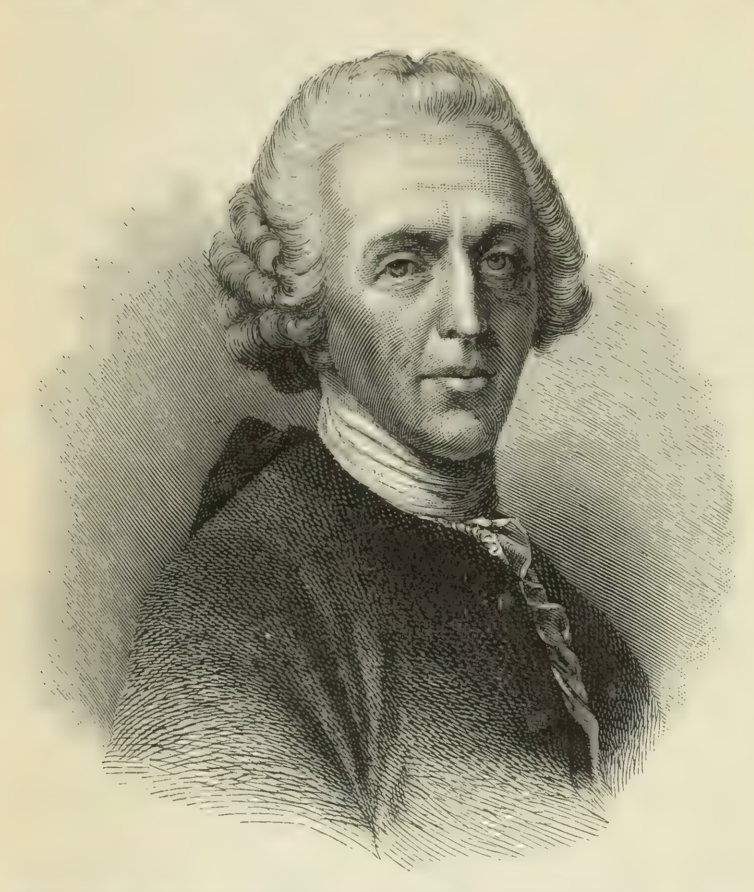
Die von Liscow vernachlässigte Mahnung, daß Kürze des Witzes Seele sei, hat ein Freund Rabeners und der Beiträger, der scharfsinnige Mathematiker Abraham Gotthelf Kästner (1719—1800), in seinen Sinngedichten wie in seinen gedankenreichen kleinen prosaischen Aufsätzen sich treulich vor Augen gehalten. Die literarische Neigung war dem Leipziger Professorssohne angeboren und wurde dem Sprachenkundigen durch den Besuch von Gottscheds Vorlesungen und Übungen noch gestärkt. Sein Zuhörer Lessing meinte von ihm, er stelle in sich die allerseltenste der seltenen Vereinigungen dar, „in der sich der Meßkünstler und der schöne Geist in einer Person beisammen finden".

Im Jahre 1756 vertauschte Kästner seine unbezahlte mathematische Professur in Leipzig mit einer einträglichen in Göttingen, wo er als Vorsitzender der dortigen Deutschen Gesellschaft die alten Leipziger literarischen Interessen weiterpflegte. Sein Ideal blieb Haller, dessen Lehrdichtung er als Mitarbeiter an den „Belustigungen" 1744 mit einem „philosophischen Gedicht von den Kometen" fortsetzte. In dem Streite über die Verwerfung oder Notwendigkeit der Reime, der zwischen Bodmers und Gottscheds Anhängern tobte, nahm Kästner mit seinem Gedichte „über die Reime" eine vermittelnde Stellung ein, fühlte sich aber seinem literarischen Geschmacke nach im ganzen mehr englisch als französisch gesinnt. Obwohl sein eigener Standpunkt dem der Bremer Beiträger entsprach, wurde er in seiner umfassenden Literaturkenntnis doch verschiedenen Richtungen gerecht.

Die Herzensteilnahme, die Logaus Sinngedichte erwärmt, fehlt dem kühl-verständigen Mathematiker, aber geistreich und gewandt, kann er als Epigrammatiker wohl neben, ja vielleicht über dem Epigrammatiker Lessing stehen. Das ruhig abwägende Urteil und ein glücklich treffender Witz, der ebenso der Bewunderung wie dem Tadel scharfen Ausdruck lieh, machten seine zahlreichen Sinngedichte in literarischen Kreisen lange Zeit berühmt und gefürchtet. Der größeren Lesermasse dagegen konnte der zurückgezogen lebende Gelehrte

wenig bieten. Auf sie übte von den Bremer Beiträgern nur einer eine noch größere Wirkung als selbst Rabener aus: das war der Fabeldichter Gellert.

Christian Fürchtegott Gellert (geb. zu Hainichen im sächsischen Erzgebirge am 4. Juli 1715, gest. 13. Dezember 1769 in Leipzig) ist der volkstümlichste Dichter, dessen die deutsche Literaturgeschichte vor Schiller zu gedenken hat. Der Gegensatz zwischen der schüchternen, energielosen Person des Leipziger außerordentlichen Professors der Philosophie und dem Ansehen und Einfluß, die er durch seine Dichtungen und Vorlesungen in ganz Deutschland und in Österreich erwarb, erklärt sich zum Teil eben dadurch, daß Gellert selber über Geschmack und Neigungen der Durchschnittsmasse seiner Leser sich nicht viel erhob und dabei in ganz seltenem Maße die Gabe hatte, in gefälliger und leichtverständlicher Rede korrekt auszudrücken, was die allgemeine Meinung dachte und wünschte. Man hätte das Lessingische Epigramm, jeder werde wohl Klopstock loben, doch wenige ihn lesen, dahin ergänzen können, Gellerts Fabeln werde jeder loben und lesen.



Christian Fürchtegott Gellert. Nach dem Gemälde von A. Graff (1769), in der Universitätsbibliothek zu Leipzig.

Wie die österreichischen Kavaliere in Karlsbad nicht minder als die preußischen Offiziere und Soldaten in Leipzig Gellert ihre Verehrung bezeugten, so mußte selbst die k. k. Zensur Gellerts Schriften den erst verwehrten siegreichen Einzug in die österreichischen Erblande gestatten. Der König von Preußen beschied als Eroberer in Leipzig den stets kränklichen Gellert zu sich (18. Dezember 1760) und entließ ihn nach Vortrag seiner Fabel von dem athenischen Maler, der dem Tadel des Kenners widerspricht, aber auf das Lob des Narren hin sein Bild ausstreicht, mit der Anerkennung, er sei le plus raisonnable de tous les savants allemands (der vernünftigste von allen deutschen Gelehrten), eine Anerkennung, die Laube in seinem historischen Charakterlustspiel „Gottsched und Gellert" durch des Königs Bruder Prinz Heinrich aussprechen läßt. Gellert seinerseits durfte trotz seiner gewöhnlichen Bescheidenheit auf des Königs Klage, daß wir keine guten deutschen Schriftsteller hätten, mit berechtigtem Selbstgefühl antworten, er habe wohl den Lafontaine gelesen, sei aber ein Original.

Gellert ist wirklich ein deutsches Original, wenn er auch in Stoff und Behandlung von den Franzosen Lafontaine und Houdart de la Motte wie von seinem deutschen Vorgänger Hagedorn lernte. Lessing rühmte, daß unter allen unseren komischen Schriftstellern Gellert derjenige sei, dessen Stücke das meiste ursprünglich Deutsche hätten. Die ganze Enge des

Ein Brief Christian Fürchtegott Gellerts an Johann Adolf Schlegel.

Nach dem Original, im Besitz des Herrn Georg Kestner in Dresden.

Liebster Schlegel,

So sehr ich über deinen Brief gelacht habe; so sehr bedaure ich dich [illegible], daß du wider deinen Willen dichten sollst. Die Vermählung [illegible] gegen das große neue Jahr. Den Tag weiß der [illegible] sollst mich; [illegible] er hofft nun deine baldige Begeisterung. Wegen ihm dein Gedicht [illegible], so wird er es als Ritter dir schriftlich danken; wenigstens will [illegible] ihm zumuthen. Armer Mann! und ich elender Commissionair! [illegible] mich nicht stören u. schicke etwan das Gedichte zu spät.
Was für eine hohe Hand, die eine comédie larmoyante von mir [illegible]langt? Wenn habe ich an eine gedacht, die nicht in meinem Kopf, [illegible] stände? Kurz, ich verstehe die Aufforderung nicht, u. beklage [illegible], daß er die hohe Hand wird nächsten lesen lassen. Denn [illegible] will ich nicht hoffen, daß man im Herbst mein Programm de [illegible]oedia commovente lesen will. Sollte es seyn, so steht es deutsch [illegible] Lessings theatral. Bibliothek.

O selig, wer sein gut Gewissen
Bewahrt vor größtem Ruhm u. Glücke! Haller.

Vive sine invidia, mollesque inglorius annos
Exige: amicitias et tibi junge pares. Ovid.

Qui cadit in plano, vix hoc tamen evenit ipsum
Sic cadit, ut tacta surgere possit humo.

Dieses sagt eben derselbe; u. ich denke in eben der Elegie [illegible] er schon:

Crede mihi, bene qui latuit, bene vixit —

[illegible]: Vive tibi, et longe nomina magna fuge.

Wer auch in der Dunkelheit giebt göttlich schöne Schriften
Und [illegible] mehr als Gold [illegible]!

Kein Neider, der dich rühmt, belohnt sich für den Dienst,
und [illegible] ist sich [illegible], was du zu seyn ihm scheinst.

kurz, lieber Bruder, ich wollte dir sagen, quod magna fama sit magnum malum. Vale et saluta meo nomine uxorem tuam suavissimam omnesque tuos.

Lipsiae, d. XX Decbr.
CIƆIƆCCLV

Ghl.

deutschen Lebens jener vorfriderizianischen Jahrzehnte, in denen doch schon ein Streben nach größerer Freiheit bemerkbar wurde, die ängstliche Moralisierungssucht, die nichtsdestoweniger verstohlen nach den von der Mode halbentblößten Busen schielt, die Frömmigkeit, welche die bereits stärker vermerkten Anstöße der kirchlichen Lehren, bei denen man im Anfang des Jahrhunderts noch in naiv fester Gläubigkeit kein Arg gefunden hatte, rationalistisch auszugleichen sucht, die erwachende Empfindsamkeit und eine altväterische Derbheit: das alles liegt in Gellerts Dichtung vereint, aber auch geschickt vermittelt nebeneinander.

Nur wenigen von den zahlreichen Zuhörern seiner berühmten moralischen Vorlesungen ist es wie dem Studenten Goethe aufgefallen, daß alle neueren Dichter von Klopstock an für Gellerts Schätzung nicht vorhanden waren. Er hatte sich mit den anderen Bremer Beiträgern von Gottsched losgesagt, aber sein Geschmack verharrte im alten Lager. Klopstocks ganze Dichtung war und blieb ihm im Grunde durchaus fremd und unbehaglich, so vorsichtig er diese Abneigung auch nur in allervertrautesten Briefen merken ließ. Wie unpoetisch nüchtern Gellert urteilte, zeigt am schärfsten seine verstandesmäßige Modernisierung der alten Kirchenlieder, deren körniges gutes Deutsch Kästner vergeblich vor solcher Verwässerung zu schützen wünschte. Dagegen hat er seinen eigenen geistlichen Liedern, deren Dichtung ihm die „feierlichste und wichtigste Arbeit" seines Lebens schien, durch leichte Verständlichkeit und unanfechtbare Rechtgläubigkeit Eingang in alle Gesangbücher, lange Dauer und Wirkung verschafft. Kann die Mischung von weinerlicher Frömmigkeit und moralisierendem Rationalismus Gellerts Liedern auch nicht die stärkende Kraft der alten Gesänge des 16. und 17. Jahrhunderts verleihen, so wußte er seinem aufrichtig-warmen Empfinden doch wiederholt glücklichsten Ausdruck zu geben („Dies ist der Tag, den Gott gemacht"; „Wie groß ist des Allmächtigen Güte"; „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre"). Welche Wirkung Gellerts geistliche Lieder auch auf tiefe und poetisch empfindende Naturen auszuüben vermochten, wird schon durch die bloße Tatsache erwiesen, daß Beethoven sechs dieser Gellertschen geistlichen Lieder seiner Tonsetzung wert gehalten hat. Lange, ehe Gellerts „Moralische Vorlesungen" nach des Verfassers Tod durch Johann Adolf Schlegel, von dessen freundschaftlichen Beziehungen zu Gellert auch die beigeheftete Briefnachbildung Zeugnis ablegt, herausgegeben wurden, galt Gellert überall als der unübertreffliche Tugendlehrer. An ihn, den Hofmeister Deutschlands, wandte man sich von allen Seiten, aus allen Kreisen, um Studenten, die seinen moralischen Unterricht genossen, als Hauslehrer von ihm empfohlen zu bekommen. Nicht bloß vornehme Damen, wie die Gräfin von Bentinck, und einfachere, wie Demoiselle Lucius, führten einen langjährigen eifrigen Briefwechsel mit dem schüchternen Hagestolz, in dessen Leben die Liebe keine Rolle spielte, sondern von unzähligen wurde er fortwährend als Gewissensrat befragt.

Schon vor den Erfahrungen dieser Korrespondenzen fühlte er sich veranlaßt, eine praktische Anleitung zum guten Geschmack in Briefen mit Musterbriefen zu verfassen (1751), durch die er in der Tat erziehend auf den ganzen deutschen Briefstil einwirkte. Ja, auf diesem Gebiete erwarb er sich vielleicht sein größtes Verdienst. Der Brief muß uns als Maßstab der allgemeinen Ausbildung der Schriftsprache und des Geschmacks in nichtliterarischen Kreisen gelten und gewinnt so, auch abgesehen von seinem Inhalt, eine literargeschichtliche Bedeutung. In den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts war aber der deutsche Brief vollkommen von dem französischen verdrängt worden und hat erst durch Gottscheds und Gellerts Bemühungen allmählich wieder Boden gewonnen. Noch Wieland

schrieb in seiner ersten Lebenshälfte einen großen Teil seiner Briefe französisch. Die französische Adresse auf dem deutschen Briefe hat sich bis tief ins 19. Jahrhundert als Überbleibsel dieser früheren Vorherrschaft des französischen Briefes erhalten. Als Gottsched in Danzig seine Jungfer Kulmus kennen lernte, mußte er sie erst überzeugen, daß es nicht gegen Geschmack und gute Lebensart sei, deutsche statt französische Briefe zu schreiben. Und als welch gewandte und natürliche Briefschreiberin hat sich Frau Gottsched dann in dem vertrauten Briefwechsel mit ihrer Freundin Dorothea Henriette von Runckel bewährt! Die Briefe der Gottschedin leiten die vielen Briefwechsel deutscher Dichterfrauen, -mütter und -freundinnen, die vom Beginn der fünfziger Jahre des 18. Jahrhunderts an in unserer Literatur eine nicht unbedeutende Stellung einnehmen, nicht unwürdig ein und könnten sich selbst neben den Gellertschen Musterbriefen mit Ehren sehen lassen. Aber das Vorbild für den deutschen Briefstil bis in die Sturm- und Drangperiode hinein hat doch eben Gellert gegeben.

Der Ruhm des Fabeldichters und Moralisten kam auch dem Lustspieldichter Gellert zugute. Selbst Lessing fand noch in der „Hamburgischen Dramaturgie" an diesen wahren Familiengemälden zu loben, obwohl ihm die Flachheit und Einseitigkeit, die der Dichter durch keine Zutat von dem Seinigen zu heben verstand, nicht entgehen konnte.

Gellerts verunglückte Schäferspiele würden nicht erwähnt werden, wenn man nicht in den Alexandrinern des einen: „Das Band", ein Vorbild zu Goethes Leipziger Schäferspiel sehen wollte. Dagegen hat „Die Betschwester", die dem frommen Gellert selbst später unnötigerweise Gewissensbisse bereitete, den Widerspruch zwischen Mundchristentum und selbstsüchtiger Herzenshärte in der alten reichen Witwe Richardinn nicht übel gekennzeichnet. Und auch in dem vielgespielten „Los in der Lotterie", in dem an komischen Zügen reichen Nachspiel „Die (eingebildete) kranke Frau" und in den „Zärtlichen Schwestern" gelingt ihm die Charakterzeichnung besser als der Aufbau der Handlung. Wenn Gellert im „Los in der Lotterie" und in den „Zärtlichen Schwestern" „eher mitleidige Tränen als freudiges Gelächter" erregen wollte, so konnte er sich hierfür allerdings auf das Vorbild der neuaufgekommenen „comédie larmoyante" berufen, aber eine Umbildung der herkömmlichen Komödie hat er dabei keineswegs beabsichtigt; das rührend Weinerliche entspricht eben am besten seiner eigenen Natur. Er bleibt, obwohl er in der „Vorrede" zu seinen Lustspielen (1747) das Singspiel gegen Gottscheds Vorwurf der Unnatur in Schutz nimmt, in Form und Inhalt durchaus innerhalb der Grenzen des sächsischen Prosalustspiels, wie Gottsched sie abgesteckt hatte, stehen.

Wirklich neue Bahnen hat Gellert dem literarischen Schaffen nur im Roman durch sein „Leben der schwedischen Gräfin von G**" (1746) eröffnet, dessen Betrachtung aber eben deshalb im Zusammenhang mit der Gründung des bürgerlichen Romans und Trauerspiels erfolgen muß (vgl. unten). Nicht als Neuerer, sondern als bester Dolmetsch der vorhandenen Anschauungen und Sitten, Gefühle und Moralgrundsätze nimmt Gellert seine von den Zeitgenossen einstimmig anerkannte bevorzugte Stellung ein.

Im Jahre 1746 hat Gellert den ersten Band seiner „Fabeln und Erzählungen" veröffentlicht, der dann mit dem zweiten (1748) in fast alle europäischen Sprachen, ja selbst ins Lateinische und Hebräische, übersetzt wurde. Für diese Sammlungen hatte Gellert die früher in den „Belustigungen" erschienenen Fabeln einer vollständigen Umarbeitung unterzogen.

Die Fabeln Gellerts sind stilistisch mit all den Mitteln, die sie geschickt anwenden, keine geringe schriftstellerische Leistung, ihren Erfolg danken sie aber der Persönlichkeit des Dichters, die mit all ihrer Empfindsamkeit und Schüchternheit, platten Verständlichkeit und Frömmigkeit, weinerlichen Tugend und moralischen Heiterkeit die Zeitgenossen so ungemein sympathisch berührte.

Auch bei Gellert war die scheinbare Leichtigkeit von Vers und Reim, der fließende Erzählungston die Frucht sorgfältiger Mühe. Er läßt sich in behaglicher Breite gehen, klärt in der Einleitung die ganze Lage auf und stellt an das Einbildungsvermögen des Lesers nur bequem zu erfüllende Anforderungen. Den frischen, etwas übermütigen Ton Hagedorns kann er wohl, will ihn aber für gewöhnlich nicht treffen. Er verfährt auch im erzählenden Teile lehrhaft, um dann die Moral, der zu Ehren er die Fabel vorträgt, in voller Umständlichkeit auszubreiten. Aber mit dieser Moral leuchtet er auch wie mit einer Zauberlaterne (siehe die Abbildung) in die verschiedensten Verhältnisse der Wirklichkeit hinein. Überraschend wahr und natürlich erschien seine Art zu erzählen. Wenn die Tierfabel („Der Tanzbär", „Das Pferd und der Esel", „Die junge Ente", „Die Affen und die Bären") auch in berühmt gewordenen Mustern bei Gellert vertreten ist, so steht sie doch hinter der Menschenhandlung stark zurück, oder sie verliert wie bei der Schilderung des schlechtbehandelten Nutz- und verzärtelten Schoßhundes („Die beiden Hunde") vollständig den Charakter der eigentlichen Tierfabel. Die Reflexionen des Dichters, die dem Leser jedes eigene Denken ersparen, greifen überall ein. Gellerts beste Stücke sind mehr Erzählung als Fabel, wie z. B. die moralische Heilung des aufschneidenden Bauernknaben durch die ihm drohende Lügenbrücke, die so beliebte, öfters behandelte Geschichte von dem edlen Indianermädchen Yariko und dem niederträchtigen Engländer Inkle, der seine Retterin und Geliebte als Sklavin verkauft. Seumes erst viel später geprägtes, beliebtes Kernwort von den Wilden als den besseren Menschen tönt uns dem Sinne nach schon aus dieser Erzählung entgegen. Die Frömmigkeit kommt bei Gellert natürlich nicht zu kurz, doch verleitet sie ihn glücklicherweise nur selten wie in „Herodes und Herodias" dazu, eine Predigt statt der Erzählung zu geben. „Die Frau und der Geist", „Hans Nord", der sich so listig Geld zu verschaffen weiß, „Der grüne Esel" zeigen den Dichter empfänglich für Scherz. Und überall weiß er den einfachen Ton zu treffen, der überall Verständnis findet und Teilnahme für die Erzählung weckt. Die Moral wendet sich strafend nach allen Seiten, aber mit so viel Menschenliebe und tugendsamer Ermahnung, daß sie nirgends anstößt.



Titelbild von Chr. F. Gellerts „Sämtlichen Schriften", Bd. I, Leipzig 1769.

Um den ungeheuern Erfolg der Gel- ertschen Fabeln, die ein Volksbuch im vollen und besten Sinne des Wortes wurden, anz zu verstehen, müssen wir uns freilich auch erinnern, welche sonderbare Vorliebe die leichzeitige Kunstlehre für die Fabel hatte. Wir sind heute eher geneigt, die Fabel mehr er Rhetorik als der eigentlichen Dichtung einzuordnen, Breitinger und Lessing dagegen tellten sie in die erste Reihe der poetischen Gattungen. Lessing hat allerdings auf Grund einer eigenen Fabeltheorie Gellerts schwatzhafte Ausschmückungskunst verworfen. Lessings adel hinderte jedoch nicht, daß Gellert das Vorbild für die deutsche Fabeldichtung wurde, ofort bei Gleim und Lichtwer wie in späterer Zeit (1783) bei Gottlieb Konrad Pfeffel und ei dem so geschickt für die Fassungskraft der Kinder moralisierenden Fabeldichter Johann Wilhelm Hey (1833). Die neueste Wendung der Fabeldichtung zur Satire, wofür etwa anns Ewers' vielverbreitete Fabeln (1901) als nicht ganz erfreuliches Beispiel gelten ögen, dürfte eher als Zersetzung denn Entwickelung der Fabel angesehen werden.

Unabhängig von Gellert erscheint der Züricher Fabeldichter Johann Ludwig Meyer von Knonau (1705—85), mit dessen halbem Hundert neuer Fabeln (1744) odmer den Gottschedianer Triller und seine Fabeln aus dem Felde zu schlagen hoffte. Der auptvorzug von Meyers Fabeln, die fast ausnahmslos der Tierwelt, meist dem Vogelleben

angehören, ist ihre sorgfältige Naturbeobachtung und -wiedergabe. Meyer von Knonau war ein wirklicher Naturdichter, der sich um die Literatur wenig kümmerte, vielmehr auf der Jagd mit liebevollem Verständnisse von der Natur lernte. Und wie er als sein eigener Maler sich die Tiere im Bilde festhielt, so dichtete er mit liebenswürdiger Einbildungskraft auf Grund selbstgeschauter Züge des Tierlebens nun der Vierfüßer und Vögel Gespräche zur Fabel aus. Bodmer hatte wohl Grund sich zu ärgern, daß man in Deutschland die Natürlichkeit dieser schweizerischen Fabeln nicht zu würdigen wußte. Man wollte eben Fabeln nach Gellerts Art, und als der eigentliche Fortsetzer der Gellertschen Fabeldichtung galt den Zeitgenossen vor allen Magnus Gottfried Lichtwer (1719—83).

Er hat nicht nur in Leipzig die Rechte studiert, sondern blieb auch noch später als Konsistorialrat in Halberstadt in der Versifizierung des Wolffischen Naturrechtes, das er nach Popeschem Muster in seinem Lehrgedicht „Das Recht der Vernunft" behandelte, Gottschedianer. Und Gottsched hat jedenfalls das Verdienst, zuerst auf die anfänglich unbeachteten „Äsopischen Fabeln" Lichtwers (1748) aufmerksam gemacht zu haben. Im Versbau und Reimgewandtheit erreichte Lichtwer nicht seine französischen und deutschen Muster. Gellert gegenüber zeigt er eine gewisse Knappheit, die jedenfalls in der Kürzung der moralischen Nutzanwendung — „der Fabel Zucker deckt oft eine bittre Lehre" — kein Schaden war.

Wenn Lichtwer öfters, wie in den mit Vorliebe angeführten Versen von der Langsamkeit der den Lastern nachziehenden Strafe, bloße Allegorien gibt, so hat er anderseits den Vorzug, vieles der unmittelbaren Lebensbeobachtung entnommen zu haben. Die Tiere weiß er einfacher als Gellert sprechen zu lassen, von seinem guten Humor gibt „Der kleine Töffel" eine gelungene Probe. Den so bekannt gewordenen Scherz von dem Schaden des blinden Eifers, den der Hausherr bei Verjagung der Katzen erfährt, haben die Berliner „Literaturbriefe" sonderbarerweise als Lichtwers elendestes Gedicht getadelt. Aber mehr Ärger als dieser Tadel bereitete dem Dichter die eigentümliche Art der Anerkennung, die ihm Ramler durch eine ohne sein Wissen und Wollen verbesserte Ausgabe seiner Fabeln bezeugte.

Erst 1756 ist Gleim mit seinen „Fabeln" hervorgetreten, nachdem er bereits als Dichter zweier „Versuche in scherzhaften Liedern" (1744—45) sich einen Namen gemacht hatte. Die Lieder von Wein und Küssen, die mit der Mahnung zu frohem Lebensgenusse Hagedorn zuerst in Deutschland angestimmt hatte, weckten lebhaften Widerhall in dem studentischen Freundeskreise, der sich zwischen 1738 und 1743 in Halle zusammenfand. Der Preuße Johann Wilhelm Ludwig Gleim, der Franke Johann Peter Uz, der Wormser Johann Nikolaus Götz und der nur dem Namen nach bekannte Danziger Paul Jakob Rudnick bildeten ähnlich wie unmittelbar vor ihnen in Halle selbst die Freunde Lange und Pyra, wie gleich darauf in Leipzig die Bremer Beiträger, wie später die Haingenossen in Göttingen, einen literarischen Bund zu gemeinsamer Betätigung ihrer dichterischen Neigungen und Bestrebungen.

Der Öffentlichkeit gegenüber fehlte den Hallensern allerdings ein Organ wie die „Beiträge" oder der „Musenalmanach". Sie haben aber ihrer Richtung in der gemeinsam unternommenen Übersetzung der „Oden Anakreons", die dann Götz 1746 herausgab, deutlich genug Ausdruck verliehen, um neben ihrem Vorgänger Hagedorn als Hauptvertreter der Anakreontik ihre bestimmte Stellung in der Literaturentwickelung einzunehmen. Wenn ein freundschaftlicher Verkehr zwischen Lange und Gleim, der jenem den verstorbenen Pyra ersetzen sollte, auch erst später als beide bereits Halle verlassen hatten, sich entwickelte, so gehören doch auch Lange und Pyra gleich den vier Anakreontikern zum Hallesche

Dichterkreise. Die Abneigung gegen den Reim, die bei den jüngeren freilich nicht dauernd vorhalten konnte, bildet ein gemeinsames Merkmal für die ältere und jüngere Gruppe der Hallenser Dichter.

Ursprünglich hatte Gottsched selbst im 12. Hauptstücke seiner „Kritischen Dichtkunst" reimlose Verse besonders für Übersetzungen aus den Alten empfohlen, nicht bloß in Anbetracht der fast unüberwindlichen Schwierigkeiten, die das Joch der Reime dabei auferlege, sondern auch, weil im al gemeinen die Schellen der Reime zu leicht den schlechten Gedanken der ärgsten Stümper Beifall einbrächten. Pyras Probe einer Vergilübersetzung in achtfüßigen reimlosen Jamben hatte er daher unbedenklich in seine „Kritischen Beyträge" aufgenommen. Selbst nachdem Breitinger den Reim nur für das stumpfe Ohr erträglich und allein in lustigen Gedichten für zulässig erklärt hatte, zog Gottsched in der letzten Auflage seiner „Dichtkunst" seine Empfehlung der reimlosen Verse noch keineswegs zurück. Er sprach sich nur dagegen aus, daß man die Reime ganz und gar aus unserer Poesie abschaffen wollte, da sie bei ungezwungener Anwendung dem Gehöre so viel Belustigung als das Silbenmaß und die Harmonie selbst böten und mit vernünftigen Gedanken und witzigen Einfällen gar wohl beisammenstehen könnten.

Völlig entgegen der von seinen Widersachern verbreiteten Darstellung vertrat in dieser Frage also Gottsched ursprünglich die freiere, von der Geschichte gebilligte Anschauung, während die Schweizer und ihre Halleschen Bundesgenossen mit ihrer grundsätzlichen Verdammung der klappernden und schweren Reime, dieses Kennzeichens der falschen Poesie, weit über das Ziel hinausschossen. Der Kampf um den Reim, wie er zwischen der Partei der Schweizer und der Leipziger entbrannte, hatte, seit die Renaissance die antiken Dichter schlechtweg als Muster aufgestellt hatte, bereits öfter getobt. Bodmer aber war hauptsächlich durch das Beispiel der reimlosen fünffüßigen Jamben seines Lieblings Milton im „Verlornen Paradies" zu seiner Feindschaft gegen die Reime bestimmt worden.

Immanuel Jakob Pyra aus Kottbus (1715—44) hat schon 1737 als Student in Halle, wo er mit Samuel Gotthold Lange (1711—81) innige Freundschaft schloß, in seinem allegorienreichen Lehrgedichte „Der Tempel der wahren Dichtkunst", einer Nachahmung von Popes „The Temple of Fame", mit fesselfreiem Fuß die neue Bahn der reimfreien Dichtung beschritten. Gemeinsam mit seinem Freunde Lange setzte er den Kampf gegen den verhaßten Reimerschwarm fort in „Thirsis und Damons freundschaftlichen Liedern", die Bodmer 1745 in Zürich herausgab. Hatte Pyra schon in diesen Liedern den Freund Damon zur Ergreifung von Horazens lesbischem Darm (Leier) beglückwünscht, so wagte sich Lange nach Thirsis' Tod 1747 mit einer „Horatzische Oden" benannten Gedichtsammlung hervor, in deren Vorrede Baumgartens Schüler Professor Georg Friedrich Meier (vgl. S. 106) die völlige Abschaffung der häßlichen obotritischen Reime forderte. Eine Neubelebung der „vergessenen Kunst" Horazischer Strophengebäude, wie sie Klopstock bald nachher ausführte, haben die Freunde in Halle jedoch nicht unternommen. Langes eine Zeitlang vielgepriesene Horaznachahmung bleibt eine viel äußerlichere, weit mehr schülerhafte, als sie dem Horaz geistesverwandten Hagedorn bereits geglückt war.

Damon und Thirsis besingen vor allem das Lob der gegenseitigen Freundschaft, sie preisen die „das Reich der Dichtkunst mit gerechter kritischer Strenge schützenden" beiden Züricher und Johann Elias Schlegel, Haller und Hagedorn,

die kleine Zahl der Brüder der Natur
und des Geschmacks in Deutschlands fernsten Enden,
wo Nüchtlands wolkigt Haupt dem Himmel droht,
und wo der Belt ein untreu Ufer netzt.

Lange sandte von seinem Halle benachbarten Pfarrsitze zu Laublingen aus, wo er an der Seite seiner anakreontisch scherzenden Doris „die vergnügtste Ehe führte", Freundesgrüße an Meier, Gleim und Kleist und ließ wiederholt moralische Wochenschriften ausgehen. Zu größeren Gedichten, wie sie dem weit begabteren, gründlicheren Pyra gelangen, konnte sich der tändelnde Pastor nicht aufraffen. Zum Preise des Sieges von Hohenfriedberg und der Eroberung Schlesiens sang er begeistert mit Horazischen Griffen, wie vor ihm schon Pyra den Regierungsantritt Friedrichs des Andern gefeiert hatte, in Versen, die trotz ihrer loyalen Gesinnung ein gar zweideutiges Kompliment für die monarchische Staatseinrichtung enthalten:

> Die große Sonne sieht von ihrer blauen Bahn
> auf Königsbergs erhabne Zinnen.
> Es scheint, sie stutzt, sie hält am Himmel schwebend an.
> Du siehst, was sich dir nirgends zeigt,
> das größte Wunder dieser Erden,
> was sonst unglaublich war,
> ein weises Haupt auf einem Königs-Throne.

In die selbstgefällige Laublinger Idylle schlug 1754 der Blitz des Lessingischen „Vademecum", der nicht nur den für die Horazübersetzung (1752) erhofften Ruhm, sondern auch die durch die vorangegangenen Horaznachahmungen bereits erworbenen dichterischen Lorbeeren Langes unbarmherzig vernichtete.

Ein freundlicheres Geschick war dem jüngeren Hallenser Dichterkreise beschieden. Langes strenger Kritiker, Lessing, stellte sich 1751 mit seinen „Kleinigkeiten" selber in die Reihen der Anakreontiker. Die wiederholten zelotischen Angriffe, die 1756 in Wielands Verdächtigungen des Schwarms von anakreontischen Sängern und ihres Hauptvertreters Uz gipfelten, haben der Anakreontik nicht im geringsten Abbruch getan.

Die 1554 herausgegebene Sammlung nachgeahmter Anakreontea — denn von den echten Trink- und Liebesliedern des lebenslustigen Zeitgenossen des Ibykus und Polykrates sind uns nur spärliche Bruchstücke erhalten — hat sehr bald zu Nachbildungen in lateinischen und in den Landessprachen angeregt. Schon bei Weckherlin (vgl. S. 5) treffen wir auf ein Liebes- und Trinklied aus dem Anakreon, aber erst durch Hagedorn wurde die anakreontische Stimmung in der deutschen Poesie heimisch. Gottsched, der 1737 in der zweiten Auflage seiner „Kritischen Dichtkunst" Anakreon noch nicht erwähnte, obwohl er in seinen „Beiträgen" bereits den Versuch einer Anakreonübersetzung veröffentlicht hatte, schaltete in die dritte eine wohlgelungene Übersetzung der vierten anakreontischen Ode in reimlosen Trochäen ein. In Halle unternahmen Götz und Uz eine gemeinsame Verdeutschung des ganzen Anakreon, und das Erscheinen dieser Arbeit brachte die Anakreontik erst vollends in Mode.

Die deutsche Anakreontik ist ein Spiel, das die Grenzen der Anmut nicht immer einhält. Das geistreiche Haschen nach stets neuen überraschenden Wendungen, die Amors und der Schönen allsiegende Macht an witzigen Beispielen darstellen sollen, die in Nüchternheit besungenen Freuden des Rausches, das alles muß wohl oftmals zu süßlicher Tändelei und Unwahrheit führen. Dem gepuderten, zopfgeschmückten Haupte des ehrenwerten Halberstädter Kanonikus und des Ansbacher Justizrats will der Rosenschmuck nicht so natürlich zu Gesichte passen wie dem alten Zecher und Sänger von Teos. Aber trotz all dem Gekünstelten und Gemachten, mit dem die ehrbaren deutschen Dichter sich als unersättliche Wein- und Liebeshelden aufspielen möchten, bildet die Anakreontik im 18. Jahrhundert doch ei[n]

wichtiges Glied in der Entwickelung unserer Poesie. Die halbversteckte Lüsternheit, mit der Götz die Freuden der Brautnacht andeutet und Uz dem Gatten der jungen kriegslustigen Schönen den untätigen Morgenschlaf zum Vorwurf macht, drohte noch nicht mit der Gefahr eines Rückfalls in die Galanterien der zweiten schlesischen Schule. Wichtig aber war es, daß der seraphischen Erhabenheit, der Überschwenglichkeit und Unkörperlichkeit der Klopstockischen Schule eine heitere Poesie der Sinnenfreude zur Seite ging. Die Freude am Lebensgenuß war ja dem Geschlechte, das kaum der dumpfen theologischen Strafstube glücklich entronnen war, noch etwas so Neues. Wie sollte es nicht kindliches Gefallen daran finden, im poetischen Spiel, dem seine Dichter doch anmutige Züge zu geben wußten, sich an der Freiheit des Genusses zu ergötzen? Selbst Klopstock wollte auf die anakreontischen Scherze von Pfänderspiel und Küssen anfangs nicht völlig verzichten, wenn er beim Greifen nach Anakreons Leier auch gestehen mußte, daß ihn die Natur jene Lieder vom hinfliegenden blonden Haar und von geraubten Küssen nicht gelehrt habe.

Die kleinen Gemälde von Liebe und Schönheit zu entwerfen, erforderte Leichtigkeit und gedrängtes Zusammenfassen. Gewiß kam das echte Gefühl dabei zu kurz, und während der junge Goethe in den Leipziger Liedern der Anakreontik noch seinen vollen Tribut zahlte, hat Gerstenberg schon das verstandesmäßig Epigrammatische dieser tändelnden Lyrik in den „Schleswigischen Literaturbriefen" verurteilt. Aber Gerstenberg selbst so gut wie Lessing und Weiße, der melancholische Kleist wie der oberflächliche Grazienbichter Jacobi haben ihre Kunst gern in anakreontischen Liedern und Bildchen versucht. Im Schenkenbuch von Goethes „Divan" und manchem Spruche von Mirza Schaffy wie in den Liedern aus Geibels Schenkenbuch klingt trotz des orientalischen Kostüms der beiden ersteren mancher Ton der Anakreontik des 18. Jahrhunderts in unsere Zeit herüber. Führte doch Graf Platen gelegentlich der Verteidigung seiner Gaselen noch 1828 aus, daß das anakreontische Element, wenn es mit Anmut behandelt sei, „einen wirklichen Wert in der Poesie hat und eine notwendige Entwickelungsstufe der lyrischen Kunst ausmacht, wenn man auch nicht sagen kann, daß gerade das Gefühl darin vorherrscht". Freilich fügte er auch bei, daß das Anakreontische bei uns Deutschen Gefahr laufe, in Unbedeutendheit auszuarten, „wenn es nicht unter einer künstlichen Form gegeben würde". Dieser Gefahr sind die anakreontischen Dichter des 18. Jahrhunderts auch oftmals erlegen. Aber wenn wir heute die alte Trinklust mit kräftigerem Humor und naturwüchsigeren Liedern besingen, so klingen doch noch Lieder Gleims („Der Papst lebt herrlich in der Welt") und Lessings („Gestern, Brüder, könnt ihr's glauben") aus den Tagen der klassizistischen Anakreontik munter mit fort.

Von den Halleschen Anakreontikern tritt der Herausgeber der Anakreon-Übersetzung, Nikolaus Götz (1721—81), am wenigsten mit seiner Persönlichkeit in der Literatur hervor. Schon 1748 war er Feldprediger eines französischen Regiments geworden. Und wenn er auch im geheimen weiterdichtete, so zitterte er in seiner konsistorialrätlichen Würde doch davor, es könnte seinen Vorgesetzten, „die keinen Scherz verstehen", seine Urheberschaft scherzhafter und verliebter Stücke ruchbar werden und ihn „um die zwei unentbehrlichsten Güter des Lebens, um Brot und Frieden, bringen". Vorsichtigerweise hatte er seine erste Sammlung als „Versuch eines Wormsers in Gedichten" 1745 namenlos in die Welt geschickt. Die übrigen Kinder seiner Jugend, die der geistliche Herr doch auch nicht erwürgen mochte, dachte er als gebrechliche Geschöpfe auszusetzen, d. h. er übertrug erst Gleim, und als er sich mit diesem entzweit hatte, Ramler die Herausgabe. So sind die drei

Bände seiner vermischten Gedichte erst 1785, vier Jahre nach seinem Tode und in Ramlers Überarbeitung, da aber mit Nennung von Götzens Namen, zu verspäteter Ausgabe gelangt. Nur die in elegischem Versmaß geschriebene „Mädcheninsel" erregte größere Aufmerksamkeit, denn eine von Knebel veranstaltete Sonderausgabe war Friedrich dem Großen zu Gesicht gekommen, und der König, der weder Klopstocks Elegien noch andere neuere deutsche Gedichte kannte, fühlte sein Ohr angenehm geschmeichelt von dem sonoren Tonfall dieser Distichen, dessen er die deutsche Sprache gar nicht für fähig gehalten hatte.

Das bloß durch den königlichen Lobspruch berühmt gewordene Gedicht ist an sich ziemlich unbedeutend. Der auf einsamer Insel gescheiterte alte Dichter erhält von Venus die Gabe, wie vordem Pyrrha und Deukalion aus Felsen Mädchen hervorrufen zu können. Die Töchter erweisen dem Alten zärtliche Liebkosungen und beweinen nach glücklichen Jahren seine Leiche; aus ihren Tränen aber entstehen Amoren, die mit den verwaisten Gespielinnen des Alten für die weitere Bevölkerung der Mädcheninsel sorgen.

Im übrigen zeigt Götz einerseits Vorliebe für Gelegenheitsdichtungen, ohne daß ihm selbst beim Tode seines Bruders ein wärmerer Ausdruck der Empfindung gelingen will, anderseits geht gerade bei ihm das anakreontische Bildchen häufig ins Epigramm über. Statt der anakreontischen Schilderung wird uns nur die witzige Überschrift für Bild und Vorgang geboten.

Da ist sein Hallenser Mitarbeiter, der wackere Johann Peter Uz (1720—96), doch als Mensch und Dichter eine mehr Achtung gebietende Persönlichkeit. Seinem ernsteren Sinne genügte die anakreontische Tändelei nicht auf die Dauer. Wie für seinen Meister Hagedorn war auch für den Ansbacher Dichter Horaz der Lehrer und ständige Begleiter. Zum Zeugnis dafür hätte es freilich nicht erst der wenig glücklichen Prosaübersetzung (1775) des römischen Sängers bedurft, „der mit geheimer Zierde den feinern Geist vergnügt".

Wenn Uz auch in der Form seiner Oden nach Hagedornschem Muster dem Reime treu bleibt, so hat er doch im inneren Aufbau, in der Lebensanschauung wie im einzelnen Ausdruck seine Verwandtschaft mit Horaz bewährt, ohne die eigene Art aufzugeben. Äußere Erlebnisse und Leidenschaften traten an den einsamen Junggesellen, der in Römhild und Ansbach ein stilles, pflichttreues Beamtenleben führte, nicht heran. Sein Landesherr erfuhr von seinem Dasein erst, als Papst Clemens XIV. den erstaunten Markgrafen zum Besitz eines so vortrefflichen Dichters beglückwünschte, ein höchst bezeichnendes Beispiel für die Teilnahme, deren sich die deutsche Dichtung von seiten der deutschen Fürsten zu erfreuen hatte.

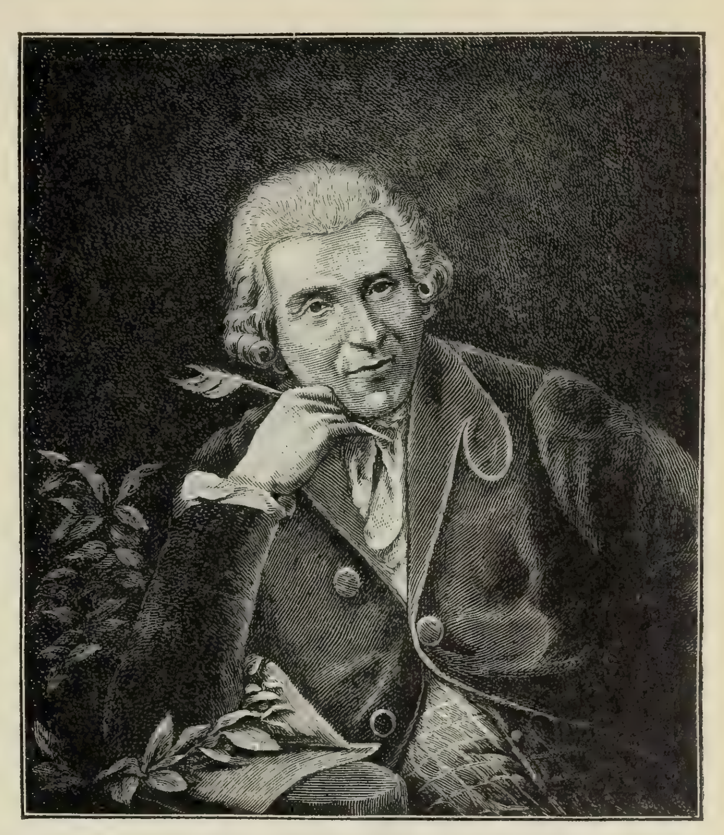
Mit seinem „Sieg des Liebesgottes", der ihm durch ein paar Spöttereien gegen die Nachahmer Klopstocks die Feindschaft der Schweizer zuzog, hatte Uz, freilich nur auf Zachariäs Spuren wandelnd, die deutschen Nachahmungen des Popeschen „Lockenraubes" vermehrt (1753). Aber seine „Theodicee" (1755) und der „Versuch über die Kunst stets fröhlich zu seyn" (1760) sicherten ihm den ersten Platz neben Haller unter denen, die Popes philosophische Dichtung nachahmend weiterzuführen suchten. Die beiden Gedichte erwarben Uz auch die Anerkennung des Auslandes, wie sie ihm das begeisterte Lob Lessings und Herders eintrugen. Noch 1804 erfreuten Uz' Dichtungen sich solcher Beliebtheit, daß sein Freund Weiße eine zweibändige Quart- und Prachtausgabe der „Poetischen Werke" in Wien erscheinen lassen konnte.

Durch Leibniz, an dessen „Theodicee" ja schon der Titel von Uz' Lehrode erinnert, läßt er sich den Pfad zum Heiligtum des Schicksals weisen, um das vielbehandelte philosophische Lieblingsthema seiner Zeitgenossen (siehe unten), die Frage nach der Zulassung des Übels in Gottes Weltordnung, zu erörtern. In diesen Staubesdämmerungen wird das Leben nur angefangen; nicht mit geringem Menschenwitze ist

das vom Ganzen getrennte Stück zu messen. Und ersehen wir nicht selbst so, wie das Üble das Gute fördern muß? Aus Lukretias Blut erblüht Roms Freiheit.

O könnten wir die Welt im Ganzen übersehn,
wie würden sich die dunkeln Flecken
vor unserm Blick in größern Glanz verstecken!

Wie für die „Theodicee" Leibniz, so nimmt Uz als den Lehrer des Vergnügens, in dem das Wesen der Glückseligkeit beruhe, Epikur an. Allein er hätte kaum nötig gehabt, seine vier in Alexandriner-Reimpaaren abgefaßten Briefe deshalb eigens vor der Mißdeutung, es könne das sinnliche Vergnügen gemeint sein, in Schutz zu nehmen, wenn nicht die heitere Anakreontik seiner jugendlichen Lieder der schweren philosophischen Lehrdichtung vorangegangen wäre.



Johann Wilhelm Ludwig Gleim. Nach dem Ölgemälde von H. Ramberg (1763—1840).

Götz in der Pfalz und Uz in Franken standen weitab vom eigentlichen Schauplatz der Literaturbewegung, mit welcher sie nicht mehr weiterschritten. Uz erlebte noch den Beginn der „Horen", aber schon Lessings Schriften hatten ihm in vertrauten Briefen nur Klagen über den unerfreulichen Umsturz der Literatur der guten alten Zeit erregt. Dagegen verstand Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719—1803), wenn er auch in seiner eigenen Dichtung immer wieder in die Spielereien seiner ersten anakreontischen Manier verfiel, doch mit seiner liebenswürdigen Begeisterung allen neuen Erscheinungen der Literatur zu folgen, in deren Mittelpunkt er lebte, mit deren Führern er durch regen Briefwechsel und häufige Besuche fortwährend in freundschaftlicher Berührung verbunden blieb.

Aus dem Halleschen Studententreiben war Gleim nach Potsdam gekommen und hatte als Sekretär, erst des jung gefallenen Prinzen Wilhelm, nachher des grimmigen alten Dessauers, während des Zweiten Schlesischen Krieges einen Einblick ins Soldaten- und Feldleben zu tun vermocht. Dann fand er 1747 als Sekretär des Halberstädter Domkapitels eine Stellung, die ihm Muße für seine kleinen Neigungen und die Mittel zur Befriedigung seiner großen Leidenschaft, der Wohltätigkeit gegen bedürftige junge Dichter, gewährte. Nicht bloß von Klopstock war Gleim einstens als derjenige gerühmt worden, der vor allen anderen es verstehe, „seinen Freunden ein Freund zu sein". Auch in späterer Zeit meinte der stets scharf urteilende Schiller: „Von allen unseren berühmten Männern aus seiner Klasse mag Gleim den wohlwollendsten Charakter haben und der wirksamsten Freundschaft fähig sein." Noch den Siebzigjährigen fand Schiller merkwürdig durch die Tätigkeit und Munterkeit des Geistes. Die genaue Übereinstimmung von Gleims Schriften mit ihres Verfassers Laune und Temperament machte auf Schiller bei seiner persönlichen Bekanntschaft mit Gleim den angenehmsten Eindruck. Mochte viel süßliche Tändelei in Gleims Freundschaftskultus,

welchem er in dem mit Bildnissen ausgeschmückten berühmten Halberstädter Freundschaftstempel ein Denkmal nach seinem Sinne errichtete, mit unterlaufen, mochte das kritische Verständnis oft stark hinter der Begeisterung des allzeit jugendlich empfänglichen Bewunderers zurückbleiben, so entwaffnet die menschliche Liebenswürdigkeit des anspruchslosen Anakreontikers doch beinahe alle Kritik.

Freilich bildete gerade für den mäßigen Wassertrinker Gleim, der sich die Liebe von seinem behaglichen Junggesellenleben klüglich fernzuhalten wußte, der Preis von Wein und Liebe nur ein dichterisches Spiel. Allein ein heiteres, von der Freundschaft, wenn nicht immer der Musen, so doch stets für die Musen verschöntes Leben lag all diesen Gleimschen Augenblicksdichtungen — für weitläufige Kompositionen hielt er sich selbst durchaus nicht fähig — zugrunde. Seine reimlosen „Scherzhaften Lieder" (1744) haben der Anakreontik erst allgemeinen Eingang verschafft. Die mit kecker Schalkhaftigkeit leicht hingeworfenen Bildchen, in denen sich der lebenslustige Sänger ganz wacker gegen mürrisch-fromme Sittenrichter zur Wehr setzte, haben nicht nur Ewald Christian von Kleist durch herzhaft-kräftiges Lachen von einem lebensgefährlichen Halsgeschwür gerettet, sie haben überall heiteren Anklang geweckt.

Aber in der Folge zeigte Gleim durch die Wiederholung der gleichen Motive in gereimten Liedern und Liedern nach Anakreons Manier, durch süßliche Freundschaftsepisteln in gebundener und ungebundener Rede die Beschränktheit seines liebenswürdigen kleinen Talentes. Seine Tierfabeln vermeiden die Gellert-Lafontainesche Breite, entbehren aber dafür zum Teil der eigentlichen Spitze. Auch im Schäferspiel („Der blöde Schäfer") brachte es Gleim nur zu unselbständiger Wiederholung. Erst die erhöhte Stimmung des Siebenjährigen Krieges ließ ihn in den Grenadierliedern (siehe unten) zum Ruhme des deutschen Anakreon den des deutschen Tyrtäus fügen. Freilich schädigte er auch hier wieder den wohlerworbenen Ruhm durch eigene ganz matte Nachahmungen („Preußische Kriegslieder", 1788; „Soldatenlieder", 1790; „Kriegslieder im Jahre 1793").

Den Ton der Minnesänger und insbesondere Walters von der Vogelweide zu treffen, wollte Gleim trotz wiederholter Anläufe nicht recht glücken. Besser gelang 1774 der Versuch, an Stelle der anakreontischen Jugenddichtung nun in orientalischem Kostüme Lehren vom Göttlichen und von der Betätigung des rechten Glaubens durch die Liebe vorzutragen in den kleinen Erzählungen und der Spruchweisheit des „Halladat oder das rote Buch". Eine heiter-milde Aufklärung, mit wahrem frommen Sinne vereint, spricht aus den reimlosen fünffüßigen Jamben der drei Bücher.

Was dem „Halladat" weiter nachfolgte, wie die „Sinngedichte" und Lieder von „Gleims Hüttchen", waren Altersreimereien, die nichts mehr erkennen ließen von der Spannkraft, „die einst des Grenadiers herrliche Saiten belebt". Aber Gleims dichterische Gesamterscheinung verdient doch nicht den herablassenden Spott, mit dem manche selbst seine stets tätige Hilfsbereitschaft lächerlich zu machen suchten. „Ein vorzüglich liebender und liebenswürdiger Mann", so faßte Goethe bei einem Besuche in Halberstadt das Urteil über Gleim zusammen, „zeigt er in Vers und Reim, Brief und Abhandlung den Ausdruck eines gemütlichen Menschenverstandes innerhalb einer wohlgesinnten Beschränkung."

Wie stark der anakreontische Zug, als dessen Hauptvertreter Gleim aus dem Halleschen Kreise hervorgegangen ist, in den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts die deutsche Literatur erfüllte, tritt recht deutlich hervor, wenn selbst ein so gar nicht zu heiteren Scherzen

gestimmter Mann wie Ewald Christian von Kleist (1715—59) mit einer „Imitation d'Anacréon" die Reihe seiner Gedichte eröffnet (1743).

Auf dem pommerschen Familiengute zu Zeblin ist der Sänger der „Landlust" in einer nicht reizlosen ländlichen Umgebung aufgewachsen, ehe er zu juristischem Studium die Universität Königsberg bezog. 1735 wurde er jedoch dänischer Offizier, und drei Jahre später lernte er seine Cousine Wilhelmine von der Goltz kennen. Die Liebe zu ihr, das Verlangen nach künftigem Lebensglück, das er in der ersehnten Vereinigung mit seiner Braut zu finden hoffte, und die Klage, als seine Doris nach langem Warten 1747 einem anderen die Hand reichte, durchziehen bis zum Ausbruch des Siebenjährigen Krieges Kleists ganze Dichtung. Zwar war er gleich nach Friedrichs Thronbesteigung in die preußische Armee (35. Infanterieregiment) übergetreten, aber die beiden schlesischen Feldzüge gewährten ihm keine Gelegenheit, sich auszuzeichnen. Das folgende Garnisonleben in Potsdam gab seiner von Natur aus hypochondrischen Gemütsstimmung reichlich Nahrung. Der Gamaschendienst und die Gleichgültigkeit der Kameraden gegen Poesie und Bildung zusammen mit seiner aussichtslosen Liebe machten ihm das Leben oft zur Last. Wohl war er mit Leib und Seele Soldat, aber der Stand gefiel ihm mehr als die Membra des Standes. „Unter Offiziers", klagte er, „ist es eine Art von Schande, ein Dichter zu sein"; wenigstens galt dies für die deutsche Dichtung. Die französische war durch das Beispiel des Königs geschützt. Allein dem Dichter wurden die so vielfach verbitterten Jahre in Potsdam eine Quelle von Gesängen.



Ewald Christian von Kleist. Nach dem Stich von J. M. Bernigeroth (1757).

Eigene Empfindung spricht aus der „Sehnsucht nach Ruhe" (1744) und aus dem Horaz nachahmenden „Landleben" ebenso wie aus Kleists großem Gedichte, dem „Frühling", selbst, dessen Naturbilder und Stimmungen auf einsamen Spaziergängen in der Umgebung Potsdams sich dem Dichter aufdrängten.

Ja, Welt, du bist des wahren Lebens Grab.
Oft reizt mich auch ein heißer Trieb zur Tugend;
von Wehmut rollt ein Bach die Wang' herab.
Das Beispiel siegt, und du, o Feu'r der Jugend,
du trockneſt bald die edlen Tränen ein.
Ein wahrer Mensch muß fern von Menschen sein …

Zeig' du dich mir, o teppichgleiche Flur,
o Bach, den Rohr, Gebüsch und Wald umfangen!
Kein güldner Sand, dein Murmeln reizt mich nur,
und Zweige, die Vorhängen ähnlich hangen.
Wenn ich im Geist auf euch, Gebirge, steh',
schätz' ich die Welt so klein, als ich sie seh'.

Eine Werbung in der Schweiz schaffte Kleist 1752 Gelegenheit, das Gebirge wirklich zu sehen und seine Lehrer Bodmer und Breitinger auch mündlich zu begrüßen. Aber Streitigkeiten des Werbeoffiziers mit den Züricher Behörden verleideten ihm die Erinnerung an diese Schweizerreise und veranlaßten ihn gegen die erst gefeierten Schweizer zu Epigrammen, die seinen dichterischen Ruhm eher mindern als mehren konnten. Den Dichterruhm aber hatte ihm 1749 „Der Frühling", der in zahlreichen Auflagen und Übersetzungen das

Entzücken der gefühlvollen Leser nährte, fest und dauernd gegründet. Als Verfasser des „Frühlings" konnte er 1756 und 1758 für seine „Gedichte" und „Neuen Gedichte" einer freundlichen Aufnahme sicher sein.

Die dichterische Neigung war in Kleist wohl schon sehr früh rege. Ein alter Spruch nennt jedes Mitglied des Geschlechtes der Kleist einen geborenen Dichter. Aber erst die im Herbst 1743 geschlossene Freundschaft mit Gleim veranlaßte Kleist zur Betätigung seines Talentes. Durch Gleim wurde er in die literarischen Kreise Berlins und in einen literarischen Briefwechsel eingeführt. Aus dem März 1746 stammen die ersten uns bekannt gewordenen Äußerungen über die Arbeit am „Frühling". Die „Seasons" des „unnachahmbaren" Thomson und Brockes' „Irdisches Vergnügen" waren Kleist natürlich wohlbekannt. Brockes' 1745 erschienene Übersetzung der „Vier Jahreszeiten" mag zu Kleists Dichtung den letzten Anstoß gegeben haben. Auch Kleist gedachte die sämtlichen Jahreszeiten zu behandeln; nur weil er bei reiferer Einsicht erst seinen „Frühling" umarbeiten wollte, ist der zuerst und einzig vollendete Teil Bruchstück geblieben. Doch hat Kleist die unterscheidende Eigenart seiner „Landlust", wie der Titel des Werkes ursprünglich lautete, ehe Gleim es umtaufte und Ramler verbesserte, im Gegensatze zu den „Jahreszeiten" eigens hervorgehoben. Nicht auf eine ausführliche Beschreibung der Abwechselungen und Wirkungen des Frühlings, wie Thomson, oder der Tiere und Gewächse, wie Brockes sie schilderte, sei seine Absicht gerichtet, sondern auf „eine Abbildung der Gestalt und der Bewohner der Erde, wie sie sich an einem Frühlingstage des Verfassers Augen darboten". Der lyrische Grundton der persönlichen Stimmung kommt also bei Kleist weit stärker als bei seinen Vorgängern zur Geltung.

Thomson beginnt seinen „Frühling" mit der epischen Anrufung: „Komm, holder Lenz, ätherische Milde, komm und steige, da rund umher Musik erwacht, herab vom Busen jener träufelnden Wolke, verschleiert in einen Regen beschattender Rosen, herab auf unsre Triften!" Kleist stellt sein persönliches Empfinden in den Vordergrund, gleichsam als Grundmotiv voran, wenn er anhebt:

> Empfangt mich, heilige Schatten! Ihr Wohnungen süßer Entzückung,
> ihr hohen Gewölbe voll Laub und dunkler, schlafender Lüfte!
> Die ihr oft einsamen Dichtern der Zukunft Fürhang zerrissen,
> oft ihnen des heitern Olymps azurne Tore eröffnet
> und Helden und Götter gezeigt, empfangt mich, füllet die Seele
> mit holder Wehmut und Ruh'! O, daß mein Lebensbach endlich
> von Klippen, da er entsprang, in euren Gründen verflösse!

Der „Frühling" ist freilich trotz allem beschreibende Poesie geblieben und als solche auch ausdrücklich im „Laokoon" von Lessings Tadel getroffen worden, der statt einer mit Empfindungen nur sparsam durchwebten Reihe von Bildern eine mit Bildern nur sparsam durchflochtene Folge von Empfindungen wünschte. Gar so sparsam sind die Empfindungen indessen in den Schilderungen des „Frühlings" keineswegs angewandt, denn wie Haller in seinen „Alpen", geht auch Kleist von der Naturschilderung immer wieder auf das sittliche Gebiet über.

Der Dichter fordert auf, aus den atemraubenden, güldnen Kerkern der Städte, in denen die Leidenschaften ein zweifelhaftes Leben zu trüben Wintertagen gestalten, in die farbichten Szenen der Gefilde zu treten, wo dem dreimalseligen Landvolk die Arbeit die Kost würzt. Wohl gedenkt er des gefräßigen Kriegs, der stürmend einherrast, die nährenden Halme zertritt, Stab und Reben zu Boden reißt, Dörfer und Wälder entzündet. Der Dichter ermahnt die Fürsten, die Väter der Menschen, die Schwerter in Sicheln zu verwandeln. Sein Wunsch, selbst im friedlichen Gefilde sein Leben hinzubringen, wird durch Betrachtung von Landschaft und Landleben nur verstärkt. Hier sehnt er sich, in Gesprächen mit Freunden des Geistes Wissensdurst zu stillen, die himmlische Doris (Wilhelmine) aus Rosengebüschen hervortreten zu sehen. Die Beobachtung des Treibens der Tiere im Walde zeigt ihm das Walten der Allmacht un

die Liebe des Schöpfers auch im kleinen. Deutet er damit rückwärts auf den Hamburger Dichter des „Irdischen Vergnügens in Gott", so erinnert uns die Schilderung des segenreichen Gewitters, nach dem die getränkten Halmen die Huld des Himmels preisen, schon wie ein Vorklang an den Sänger der „Frühlingsfeier", an Klopstock.

Kleist hat zwar nicht, wie Gleim es einmal aussprach, durch seinen „Frühling" Klopstock zur „Messiade" Anlaß gegeben, aber als unmittelbarer Vorläufer Klopstocks und Vermittler zwischen der älteren, beschreibend-reflektierenden Dichtung von Brockes und Haller einerseits, der Klopstockischen Empfindungswelt anderseits nimmt der weich gefühlvolle und doch zugleich männlich ernste Sänger des „Frühlings" wirklich eine bedeutende Stellung in der Literaturentwickelung ein. Hat doch sogar der streng richtende Schiller in seiner Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung" Kleist neben Haller und Klopstock als Hauptvertreter der elegischen Dichtung in der sentimentalischen Gattung genannt. Menschen und menschliche Handlungen, meint Schiller, vermöge Kleist allerdings noch nicht darzustellen, aber sein Dichtungstrieb habe ihn aus dem einengenden Kreis der Verhältnisse in die geistreiche Einsamkeit der Natur geführt. Entseele gleich oftmals der kalte Gedanke seine Dichtkraft, so sei seine Poesie doch bunt und prangend wie der von ihm besungene Frühling, seine spielende Einbildungskraft schnell veränderlich. Wenn von Schiller nur im allgemeinen die größere Freiheit Kleists in lyrischen Formen gerühmt wird, so hat die Literaturgeschichte näher bestimmend ihm das Verdienst zuzuerkennen, daß er in der Wahl neuer Metren Klopstock tastend vorausgeht. Noch vor dem Erscheinen der ersten Messiasgesänge suchte Kleist den Hexameter einzuführen, wobei er allerdings durch Hinzusetzung einer ganz unorganischen Vorschlagssilbe seine Verse schädigte und Mangel an Feingefühl für die angestrebten antiken Versmaße bekundete.

Noch hatten wir keine Höhen der Kunst erklommen. Blicken wir aber von den erreichten Vorbergen zurück auf die Sandebenen und Sümpfe, aus denen wir uns zwischen dem Anfang des Jahrhunderts und der Ausarbeitung des „Frühlings" emporgerungen, so war wohl ein Grund zu stolzem Selbstgefühl und, was mehr war, zu der Hoffnung auf weiteres Aufwärtssteigen gegeben. Jetzt galt es die Frage, ob im rechten Augenblicke sich der Genius einstellen werde, der durch die dichterische Tat den Streit entscheiden und der ferneren Entwickelung die Wege bahnen sollte. Die Theorie hatte fürs erste in den Kämpfen zwischen Zürich und Leipzig ihre Weisheit erschöpft. Aber die Seele „eines jungen Menschen, der seinen Homer und Virgil las", hob sich in den stillen Räumen der sächsischen Klosterschule zu Pforta, „um die Himmel und die Religion zu singen". Der Jüngling, der dies selber von sich erzählte, war Klopstock.

II. Von Klopstocks Hervortreten bis zu Herders „Fragmenten“.

Im gleichen Jahre, in dem die Züricher Kunstlehrer mit ihren theoretischen Schriften eine neue Entwickelung der deutschen Literatur anbahnten, 1740, bestieg der achtundzwanzigjährige preußische Kronprinz als König Friedrich II. den Thron der Hohenzollern. Und schon wenige Monate nach seinem Regierungsantritt bekundete er in der Besitzergreifung Schlesiens den Willen und die Macht, sein Preußen selbständig und gleichberechtigt dem österreichischen Erzhause und dessen Anspruch auf die Vorherrschaft im heiligen römischen Reich deutscher Nation entgegenzustellen. Was der Besitz Schlesiens für die Erstarkung der preußischen Monarchie, und was dieses Staatswesens gesammelte Kraft wieder für die endliche Einigung der deutschen Stämme zu bedeuten hatte, das sollte freilich erst in der Napoleonischen und dann aufs neue in der Bismarckischen Epoche klar hervortreten. Was aber die Persönlichkeit des großen Königs für die Entwickelung des deutschen Geisteslebens bedeutete, das machte sich rasch genug fühlbar. Schon Kant hatte bei Beantwortung der Frage „Was ist Aufklärung?“ 1784 für das Zeitalter der deutschen Aufklärung die Bezeichnung „das Jahrhundert Friedrichs“ in Anspruch genommen, und unter dem ungleichartigen Nachfolger des großen Königs hatte auch der Königsberger Philosoph bitteren Anlaß, den Verlust der unter der Herrschaft des Philosophen von Sanssouci gewährten Geistesfreiheit zu empfinden. Kant scheute demnach nicht den Spott, mit dem Lessing erst kurz vorher den Schmeichler bedroht hatte, der einmal für gut finden sollte, die gegenwärtige Epoche der deutschen Literatur die Epoche Friedrichs des Großen zu nennen.

Der Kampf um das Recht der Vernunft, nach ihren eigenen Gesetzen ohne Rücksicht auf die Glaubenslehren der Kirchen zu denken und das Leben möglichst nach den Anforderungen des gesunden Menschenverstandes zu ordnen, ja der Anspruch der Vernunft, diese angeblich geoffenbarte kirchliche Glaubenslehre selbst auf ihren Widerspruch mit den Gesetzen der Logik und geschichtlichen Glaubwürdigkeit hin zu prüfen, diese ganze geistige Bewegung ist natürlich lange vor Friedrichs Regierungsantritt nach Deutschland vorgedrungen. Allein erst unter dem Schutze des Königs, der 1750 seinen Freund Voltaire, den kampflustigen Führer der europäischen Aufklärungspartei, zu sich nach Potsdam einlud und mit Ehren überhäufte, konnte die Aufklärung in Deutschland zur Herrschaft gelangen. Mit Thomasius hatte der Kampf gegen die mittelalterliche Bevormundung durch die Theologie, die seit der Reformation zwar einen anderen, doch nicht eben freiheitlicheren Charakter angenommen hatte, begonnen. Durch Wolffs Philosophie war der Streit für eine unabhängige, vernunftgemäße Gestaltung von Leben und Wissenschaft auf der ganzen Linie entbrannt.

Gottsched, der Schüler und akademische Vorkämpfer Wolffs, wußte recht wohl, was er tat, als er 1741 Herrn Peter Baylens historisch-kritisches Wörterbuch, in dem das Angriffsrüstzeug gegen die geheiligte unkritische Überlieferung so handlich zusammengebracht war, übersetzen ließ. Eben zehn Jahre später begannen d'Alembert und Diderot die Arbeit Bayles in größtem Maßstabe auf breiterer Grundlage weiterzuführen in der berühmten, einflußreichen „Encyclopédie" (1751—66). Hier fanden sich neben den Materialisten Helvetius und Holbach auch Voltaire und Rousseau, die sonst so unversöhnlichen, zu gemeinsamer Arbeit zusammen.

Unmittelbaren Einfluß auf die deutsche Literatur übten die „Lettres sur les Anglais", in denen Arouet de Voltaire (1694—1778) in wirkungsvoller Übersicht die Erfahrungen und Beobachtungen seines unfreiwilligen Aufenthaltes in England auf religiösem und politischem, philosophisch-naturwissenschaftlichem und literarischem Gebiete zusammenstellte. Zwar regte sich in Deutschland für die englische Verfassung in ihrem Gegensatze zu dem festländischen Absolutismus noch keine Teilnahme, während man in Frankreich bereits seit Montesquieus berühmten „Lettres persanes" (1721) die eigene Gebundenheit kritisch mit der englischen Freiheit und Gesetzmäßigkeit verglich. Wohl aber konnte Voltaire als Verkündiger von Isaak Newtons naturwissenschaftlichen Lehren auch in Deutschland auf verständnisvolle Anhänger rechnen. Noch Lessing und Wieland schöpften ihre erste Kenntnis von Shakespeare aus Voltaires englischen Briefen sur la tragédie. Derselbe Voltaire, der später in Verteidigung des festgefugten französischen Dramas sich als erbitterter Gegner des Barbaren Shakespeare bei den deutschen Freunden des ebenso leidenschaftlich bewunderten wie heftig geschmähten britischen Dramatikers einen übeln Namen machte, hat in früherer Zeit, da er eine Auffrischung der



Friedrich der Große. Nach Adolf Menzels Bleistiftzeichnung auf Holz (1878) für Johannes Scherrs „Germania".

gealterten klassischen tragédie innerhalb ihres nationalen und geschichtlich gegebenen Rahmens anstrebte, in seinen englischen Briefen die ersten entscheidenden Schritte zur Einbürgerung Shakespeares auf dem Festland getan.

Erst in England hat sich Voltaire zum Führer der Aufklärung herangebildet. Früher und zum Teil radikaler als in Frankreich und Deutschland waren in England die Angriffe auf die Grundlagen der kirchlichen Lehren erfolgt. Und die Schriften der Angreifer wie der Verteidiger, Matthew Tindals „Darstellung des Christentums als ursprünglicher, bloßer Natur- und Vernunftreligion" (1730) wie John Tillotsons „Grundlegung der vornehmsten Wahrheiten zur Erkenntnis des Christentums", die Pastor Johann Gottfried Lessing in Kamenz 1728 übersetzt hat, wurden in Deutschland eifrigst gelesen. „Der bessere Teil meines Lebens", schrieb später des Übersetzers Sohn, Gotthold Ephraim Lessing, in seiner Streitschrift „Bibliolatrie", „ist in eine Zeit gefallen, in welcher Schriften für die Wahrheit der christlichen Religion gewissermaßen Modeschriften waren." 1735 hatte der Wolffianer Johann Lorenz Schmidt zu Wertheim den Anfang seiner Bibelübersetzung erscheinen lassen, die den ganzen Inhalt der ältesten Urkunde einer nüchtern verstandesmäßigen Auffassung rücksichtslos anzupassen suchte. Die Wertheimer Bibelübersetzung rief einen Verfolgungssturm gegen Buch und Verfasser hervor, an den Lessing noch während des Fragmentenstreites erinnerte.

Der Gegensatz, in dem nicht nur die Stürmer und Dränger, sondern auch Goethe und der Kantianer Schiller wie die Romantiker zu der Aufklärung stehen, die verächtliche Weise, in der die Romantiker das „Aufkläricht" behandeln und etwa wie August Wilhelm Schlegel in seinem Fastnachtsspiel beim Eintritt des neuen Jahrhunderts die alte Aufklärung kurzerhand vom Satan geholt werden lassen, darf uns nicht zu einer Unterschätzung der großen geschichtlichen Stellung und Verdienste des Zeitalters Voltaires und Lessings verleiten.

Selbstverständlich konnten sich Philosophie und Dichtung nicht von dem „gesunden Menschenverstande" der beschränkten Berliner Rationalisten Nicolai, Biester, Gedike die Grenzlinie vorschreiben lassen, wie weit Spekulation, Einbildungskraft und Empfinden gehen durften. Unter der dauernden einseitigen Herrschaft einer Aufklärung, wie Nicolais „Allgemeine deutsche Bibliothek" und die „Berlinische Monatsschrift" sie verstanden und übten, wäre das deutsche Geistesleben verflacht. Aber in der Aufklärung wurzelt auch Lessing, ihr größter Führer und Vorkämpfer auf deutschem Boden. Nur auf dem Untergrunde der ganzen Aufklärungsbewegung konnte der Streit über die Wolfenbüttler Fragmente aufgenommen und ausgetragen werden. Reimarus selbst gehört ihr ganz und gar an. In ihrer großen Befreiungstendenz nimmt die Aufklärung eine geistige Richtung des Humanismus und die besten Überlieferungen aus dem Anfang der Reformationsbewegung wieder auf. Die selbständige Entwickelung des menschlichen Geistes, ungehemmt durch beengende religiöse Voraussetzungen, soll auf allen Gebieten erfochten werden. Es ist kein Zufall, wenn Huttens freudiger Ausruf über die Erfolge der geistigen Bewegung „Es ist jetzt eine Lust, zu leben!" im Briefwechsel zwischen Spalding und Gleim — bei denen natürlich niemand an irgendeine Art persönlichen Vergleiches mit Hutten denken könnte — in der Freude über die aufblühende Geistesfreiheit seine Parallele findet: „Wir leben in einer glücklichen Zeit!"

Der einflußreiche Berliner Oberkonsistorialrat Johann Joachim Spalding (1714—1804) und der Oberhofprediger August Friedrich Wilhelm Sack (1703 bis 1786) gehören zu den Führern der aufgeklärten friderizianischen Geistlichkeit; ihnen

reiht sich der Braunschweiger Konsistorialpräsident, Abt Johann Friedrich Wilhelm Jerusalem (1709—89) an. Es bezeichnet Spaldings Stellung, daß er nach dem Erlaß des Wöllnerschen Religionsediktes, das der vom großen König gewährten Diskussionsfreiheit über religiöse Dinge 1788 ein Ende machen und die Heranbildung einer streng orthodoxen Geistlichkeit erzwingen wollte, sofort seine Ämter niederlegte. Wenn Sack die Gegensätze zwischen Deïsmus und Christentum in zeitgemäßer Weise versöhnen zu können glaubte, so nahm Spalding keinen Anstoß, die „Sittenlehre" und andere Schriften des freigeistigen Shaftesbury zu übersetzen, also selbst der philosophischen Aufklärung die Wege in Deutschland zu bahnen. Spaldings leichtfaßbare „Betrachtung über die Bestimmung des Menschen" (1748), eines der beliebtesten theologisch-philosophischen Erbauungsbücher, und seine Gedanken „Über die Nutzbarkeit des Predigtamts" (1772), die Herders Zorn entflammten, sind bezeichnende Denkmale jener Bestrebungen, Vernunft und Christentum miteinander zu vereinigen, manchmal vielleicht auf beider Kosten, wie später Lessings scharfer Vorwurf lautete. Wie wenig reif das Jahrhundert jedoch trotz der langandauernden Aufklärung für Lessings ganze rücksichtslose Wahrheit geworden war, zeigte sich gerade bei dessen letzten theologischen Kämpfen.

Neben der vermittelnden Aufklärungsphilosophie begann aber auch eine tiefer gehende philosophische Bewegung oder begannen wenigstens ihre Anzeichen. Auf Locke und Newton folgte in England 1748 David Humes „Untersuchung über das menschliche Begriffsvermögen" (Enquiry concerning human understanding), durch die nach Kants eigenem Geständnisse sein dogmatischer Schlummer gebrochen wurde. Schon im folgenden Jahre hat der viel umhergetriebene Genfer Uhrmacherssohn Jean Jacques Rousseau (1712—78) die Frage, „ob die Wiederherstellung der Wissenschaften und Künste zur Reinigung der Sitten beigetragen?", eine Frage, auf welche die Dijoner Akademie ein Éloge auf die Kulturerrungenschaften der Gegenwart sicher erwartet hatte, mit einem entschiedenen Nein beantwortet. Allein so mächtig hinreißend war die Gewalt dieser unerhört leidenschaftlichen Rhetorik, daß die Akademie dem kühnen Angreifer der bestehenden Kultur den Preis dennoch zusprach. Lessings prüfender Verstand ließ sich mit solchen Waffen freilich nicht bestürmen. Aber nicht ohne Ehrfurcht vor der so erhabenen Gesinnung und männlichen Beredsamkeit Rousseaus eröffnete er 1751 seine kritische Zeitschrift „Das Neueste aus dem Reiche des Witzes" durch einen umständlichen Auszug aus der in Deutschland noch nicht bekannt gewordenen Schrift des mit überraschender Selbständigkeit hervortretenden gewaltigen Redners.

Den aufmerksameren Lesern von Hallers „Alpen" und Kleists „Frühling" freilich war die zugrunde liegende Anschauung von dem höheren moralischen Wert des einfachen Naturzustandes gegenüber den Bedürfnissen und Verderbnissen der vorgeschrittenen Kultur nichts völlig Fremdes. Die Zeit für eine stärkere Einwirkung Rousseaus war jedoch in Deutschland 1751 noch nicht gekommen. Nicht Rousseau, sondern Voltaire beherrschte die französische und auch die deutsche Literatur, soweit in ihr nicht die religiösen Gegenströmungen vorwalteten. Welcher Gewinn aber erwuchs der deutschen Dichtung, die bis auf Haller vollständig des geistigen Gehaltes ermangelt hatte, daraus, daß nun die großen Gegensätze der Zeit in ihr zur Geltung kamen, ja ihre Kämpfe teilweise innerhalb des Rahmens der Dichtung zum Austrag zu bringen suchten! Und zwar fanden alsbald beide Richtungen die hervorragendsten Vertreter. Denn wenn Lessings Anteilnahme an religiös-philosophischen Fragen auch erst in einem späteren Zeitabschnitte öffentlich wirksam wurde, tiefer

einschneidende Kritik und höhere Gesichtspunkte ließ er sofort erkennen. Nicht minder zeigte sich anderseits Klopstock bereits bei den ersten Schritten in den literarischen Schranken als Kämpfer für die christliche Religion gewappnet. Mit dem fast gleichzeitigen Hervortreten Klopstocks und Lessings gewinnt die deutsche Literatur erst ihre Gleichberechtigung in dem Kreis der europäischen Literaturen.

1. Klopstock und die Anfänge Lessings.

Als Friedrich Gottlieb Klopstock (siehe die Tafel „Vier deutsche Klassiker des 18. Jahrhunderts" bei S. 154), das anerkannte Haupt der ganzen deutschen Literatur, zu dem auch die stürmische Jugend verehrungsvoll emporblickte, 1774 zu Frankfurt im Goethischen Hause einkehrte, war der jüngere Dichter nicht wenig erstaunt über des älteren Vorliebe, von körperlichen Übungen, „Schrittschuhlaufen" und Zureiten von Pferden sich zu unterhalten. Das war nicht eine bloße diplomatische Laune, wie Goethe meinte; Klopstock legte als tüchtiger, gewandter Reiter und Schwimmer, Springer und Schlittschuhläufer größten Wert auf freie Ausbildung aller Körperkräfte. Auf unbewanderten Pfaden über Hügel kletternd, mit Hilfe abgehauener Äste über Gräben und Morast sich den Weg bahnend, so liebte er es, im Geleite der Jugend, der Stolbergs und seines allzu lobeifrigen Biographen Karl Friedrich Cramer, auf frischer Turnerfahrt durch die Wälder zu ziehen und nach fröhlichen Jugendspielen unter schattiger Eiche zu lagern. So hatte der Knabe es auf dem väterlichen Pachtgut Friedeburg im Mansfeldischen in seiner frühen Jugend gelernt.

Geboren zwar wurde er am 2. Juli 1724 zu Quedlinburg, der Stadt König Heinrichs des Voglers, den er schon vor dem Messias ursprünglich zum Helden seines Epos erwählt hatte. Pietätvoll gegen den Geburtsort, der seinen Blick zuerst auf die deutsche Vorzeit gelenkt hat, feierte er dessen Lage da, wo der Fels herüberragend das Tal enget, in der Ode „Die Roßtrappe", deren Höhe er sich auch als Schauplatz seiner „Hermannsschlacht" dachte. Aber aufgewachsen ist er auf dem Pachtgute Friedeburg in ungezügelter Frische in der freien Natur, bis die Notwendigkeit einer gründlichen geistigen Ausbildung ihn zur Schule rief. Im November 1739 trat er in die alte Klosteranstalt zu Pforta ein. In dankbarer Erinnerung an die Erziehung, welche der Messiassänger „an dem stillbegrenzten Orte" gewonnen hat, mahnte Goethe in dem Gedichte „Schulpforta":

Ehre, Deutscher, treu und innig des Erinnerns werten Schatz!	Denn der Knabe spielte sinnig, Klopstock einst auf diesem Platz.

In Schulpforta fielen Klopstock während des Studiums von Homer und Vergil die Schriften der Züricher in die Hände; durch Bodmers Miltonübersetzung loderte das Feuer, das Homer in ihm entzündet hatte, zur Flamme auf und weckte in seiner Seele kühne und stolze Dichterträume. Als Klopstock am 21. September 1745 mit einer Rede über die epischen Dichter, deren letzten Teil die beigeheftete Tafel in der klaren und sicheren Handschrift des feurigen Jünglings vor Augen stellt, von der Schule Abschied nahm, stand ihm bereits der Plan fest zu der Tat, mit der er ein großes und unsterbliches deutsches Epos den Werken von Vergil, Tasso, Milton, Fénelon gleichberechtigt zur Seite stellen wollte. Und noch in Jena, wo er vor der Übersiedelung nach Leipzig sein erstes theologisches Semester

Der Schluß von Klopstocks Abschiedsrede über die epischen Dichter („Declamatio, qua poetas epopoeiae auctores recenset Klopstock“), gehalten zu Schulpforta am 21. September 1745.

Nach der Handschrift, im Archiv der Landesschule zu Pforta.

rer penitusque perfunderer, si dignissi-
mos hoc opere, ob neglectam tamdiu
a sese patriae gloriam, rubore quodam
laudabili ac pio, suffundere valerem.
Quodsi vero inter virentes nunc poe-
tas is adhuc forsitan non reperiatur,
qui Germaniam suam hac gloria or-
nare destinatus est; Nascere, dies ma-
gne, qui hunc tantum procreabis
vatem; et, o sol, appropera celerius, cui
illum adspicere primo, placidoque lu-
strare vultu continget. Hunc virtus,
hunc, cum caelesti Musa, sapientia,
teneris in ulnis, nutriant. Ante ocu-
los eius sese aperiat totus naturae
campus, et inaccessa aliis adorandae religi-
onis amplitudo, nec futurorum saeculorum ordo
reclusus penitus obscurusque illi maneat. Fruga-
tur, his abdoctricibus suis, humano genere, immor-
talitate, Deoque ipso, quem inprimis celebrabit, dignus.

Übertragung der umstehenden Handschrift.

[Durch ein großes unvergeßliches Werk, sagt Klopstock, müßten wir zeigen, daß es den Deutschen nicht an Genius fehle. Er wünscht dies in einer Versammlung der deutschen Dichter sagen zu können. „Die größte Freude würde mich dann durchdringen (gaudio certe tunc ego maximo adficerer)] und ganz überströmen, wenn ich die Würdigsten zu diesem Werke dahin brächte, daß sie wegen der so lange vernachlässigten Ehre des Vaterlands von edler und heiliger Schamröte glühten. Wofern aber unter den jetzt lebenden Dichtern vielleicht keiner noch gefunden wird, welcher bestimmt ist, sein Deutschland mit diesem Ruhme zu schmücken; so werde geboren, großer Tag! der den Sänger hervorbringen, und nahe dich schneller, Sonne! die ihn zuerst erblicken und mit sanftem Antlitze beleuchten soll! Mögen ihn doch, mit der himmlischen Muse, Tugend und Weisheit auf zärtlichen Armen wiegen! Möge das ganze Feld der Natur ihm sich eröffnen und die ganze, andern unzugängliche Größe der anbetungswürdigen Religion! Selbst die Reihe der künftigen Jahrhunderte bleibe ihm nicht gänzlich in Dunkel verhüllt; und von diesen Lehren werd' er gebildet, des menschlichen Geschlechtes, der Unsterblichkeit und Gottes selbst, den er vornehmlich preisen wird, wert!" (Übersetzung von Karl Friedrich Cramer in „Klopstock. Er; und über ihn", Hamburg 1780.)

---

einsam verweilte, begann er erst in Prosa, bald in Hexametern die Ausarbeitung des erhabensten Stoffes.

Im Frühling 1748 brachte der vierte Band der „Bremer Beiträge" die ersten drei Gesänge von Klopstocks „Messias". An ihre Veröffentlichung hatten sich die Leipziger Freunde erst nach Einholung von Hagedorns Rat und, als dieser der verblüffend neuen Dichtart gegenüber mit seiner Meinung vorsichtig zurückhielt, auf Bodmers begeistertes Urteil hin herangewagt. Im Verlag des Buchhändlers Hemmerde in Halle erschienen dann, immer je fünf Gesänge enthaltend und mit einer Einleitung über metrische und allgemein-poetische Fragen ausgestattet, 1751 der erste, 1756 der zweite, 1769 der dritte (in einer Kopenhagener



Schulpforta. Nach der Zeichnung von C. Fr. Giese (um 1780), im Archiv der Landesschule zu Pforta.

Ausgabe diese beiden letzteren Teile schon ein Jahr früher) und erst 1773 der Schlußband der Messiade. Am 9. März 1773 konnte Klopstock nach Vollendung des zwanzigsten Gesanges den heißen, geflügelten, ewigen Dank für den Abschluß beinahe dreißigjähriger Arbeit „An den Erlöser" dahinströmen lassen:

> Ich hofft' es zu dir! und ich habe gesungen,
> Versöhner Gottes, des neuen Bundes Gesang!
> Durchlaufen bin ich die furchtbare Laufbahn:
> und du hast mein Straucheln verziehn!

Nicht ein Straucheln auf der einmal eingeschlagenen Bahn wäre dem Messiassänger zum Vorwurf zu machen. Die Schwächen des großen Werkes, welche die Begeisterung, mit der die Leser den ersten Gesängen zugejauchzt hatten, schon vor dem Abschlusse erkalten ließen, sind von der tiefsten Eigenart der Klopstockischen Dichtung nicht zu trennen.

„Kühn und jugendlich ungestüm" ist der zwanzigjährige Dichter an seine Lebensaufgabe

herangetreten, bei der es ihm nicht minder um Förderung der Religion als um die Erhebung der deutschen Dichtung zu tun war. Fromm war sein Sinn, fromm seine Erziehung. Als einmal in Gegenwart von Klopstocks Vater über Religion gespottet wurde, da schlug der glaubensfeste, furchtlose Mann, der gut lutherisch auch mit dem Teufel stritt, an seinen Degen: „Meine Herren, wer was wider den lieben Gott spricht, das nehme ich als Touche gegen mich an; und der muß sich mit mir schlagen." Der resolute Gottesstreiter hätte gern auch die Tadler des Gedichtes seines Sohnes als Feinde der Religion in ähnlicher Weise abgefertigt. Aber solch altlutherisches und puritanisches Dreinschlagen entsprach doch nicht mehr dem religiösen Geiste, aus dem Klopstocks Epos hervorging, dem Pietismus. Der leitete in der Dichtung wie im Leben eher an zum Auflösen der Tatkraft und Handlung in Empfindungen, zu gefühlvollen Tränen. Als Frucht seiner Jünglingstränen bezeichnete Klopstock selbst sein Werk und eine goldene Schale voll frommer Christentränen als dessen erwünschtesten Lohn.

Aus einer grundverschiedenen Stimmung heraus hatte Milton einstmals sein „Verlornes Paradies" (1667) geschaffen. Was hatte der zielbewußte Mitkämpfer des gewaltigen Oliver Cromwell erlebt, ehe der Greis, der im eifervollen Dienst der puritanischen Republik erblindet war, unter dem verhaßten Druck des wiederhergestellten Königtums der Gottlosen dichterische Jugendpläne von neuem aufgriff und völlig umgestaltet ausführte! Die ganze sehnsüchtige Erinnerung an entschwundenes Jugend- und Liebesglück, nach der dem Blinden verschlossenen Welt des Lichtes und der Farben lebte in seiner Schilderung der Paradiesesidylle auf, und für die trotzige Tatkraft Satans, dem kein Unterliegen den stolzen Sinn beugt, wußte der alte Freiheitskämpe Vorbild und Ton wohl zu treffen. Eine überreiche Entwickelung der englischen Literatur war noch eben auf allen Gebieten erfolgt; Milton konnte unter Benutzung des Vorhandenen weiterbauen.

Wie ganz anders geartet war Klopstocks persönliche Lage, seine Zeit und Umgebung, die Armut der deutschen Literatur, die er vorfand! Er, der Jüngling, hatte natürlich nichts erlebt, nur aus Büchern hatte er Welt und Menschen kennen gelernt. Wohl war er ein inniger, seelenvoller Naturfreund, allein Beobachtung der Wirklichkeit war nie seine Sache. Selbst die Gleichnisse, deren eigentliche Aufgabe doch ist, Fremdes durch deutliche, bekannte Bilder unserem Anschauungsvermögen näherzubringen, wählt Klopstock mit Vorliebe aus dem unsinnlichen Gebiete. Er zieht, wie Schiller klagte, den Gegenständen, die er behandelt, den Körper aus; und schon Herder meinte, der Messiasdichter vergesse bei dem Inneren zu sehr das Äußere. Die Passionsgeschichte ist, eben weil ein Leiden und Dulden des Helden ihren Hauptinhalt ausmacht, für das Epos kein so dankbarer Stoff, wie er Milton vorlag, bei dem doch eigentlich der rebellische Satan zum Haupthelden sich emporreckt.

Der alte niedersächsische Dichter des „Heliand" (vgl. Bd. I, S. 34) hat seine Freude nicht verbergen können, wenn endlich einmal statt des leidvollen Duldens, wie das Evangelium es empfiehlt, Petrus rasch zum Schwerte greift. Klopstock ging absichtlich der Vorführung von Handlungen aus dem Wege, selbst wo der Stoff sie möglich gemacht hätte. An sich ließe sich ja auch eine handlungsreichere, wirklich epische Gestaltung des Stoffes wohl denken. Ein mit geschichtlichem Sinne ausgestatteter Dichter würde den Gegensatz von Römern und Orientalen, die Parteiungen der jüdischen Sekten, das schwankende Volk, die Charaktere der Apostel, vor allem die psychologische Begründung von Judas' Verrat, wie sie z. B. Goethe in seinem „Ewigen Juden" und Geibel in einem epischen Bruchstücke versuchten, auszunutzen wissen. Welch eindrucksvolles, wenn auch theatralisch ausgeschmücktes

Bild hat nicht Freiligrath in seiner „Kreuzigung“ geschaffen, wenn er den römischen Legionär, der im Würfelspiel gewonnen hat, die einsame Wache auf dem Kalvarienberge halten läßt: „in Christi Mantel der Germane“!

An solche realistische Verwendung von Landes- und Völkerart, wie sie etwa Gustav Dorés große biblische Bilder zeigen, war nun freilich im 18. Jahrhundert nicht entfernt zu denken, obwohl bereits Herder für die Messiade Nationalgeist und jüdische Kostüme forderte, die den Leser mitten unter andere Völker zaubern könnten. Blieb der Vorwurf einer willkürlich von dem Bibelworte abweichenden Behandlung des heiligen Stoffes ja auch schon ohne solche Ausmalung Klopstock nicht erspart. Noch 1783 stellte Lavater dem Klopstockischen „Messias“, weil er zu frei dem Wortlaut der Evangelien gegenüberstehe, seine eigenen vier Bände „Jesus Messias, oder die Evangelien und Apostelgeschichte in Gesängen“ entgegen, die freilich ebensowenig wie im 19. Jahrhundert Friedrich Rückerts ängstlich bibeltreue Evangelienharmonie in Alexandriner-Reimpaaren, das „Leben Jesu“ (1839), eine nennenswerte Teilnahme zu wecken vermochten.

Unter allen Vorwürfen war dem frommen Dichter, der in seinem Epos im ganzen und an einzelnen Stellen im besonderen die Gegner des Christentums zu bekämpfen strebte, keiner empfindlicher, als wenn man in seiner freieren Dichtung eine Verletzung der Würde der Religion zu finden vorgab. Lessing, der sonst an den zahlreichen Veränderungen, die Klopstock bei den späteren Ausgaben der einzelnen Bände vornahm, die feinsten Regeln der Kunst mit allem Fleiße zu studieren empfahl, ärgerte sich über die frommen Bedenklichkeiten, aus denen der Dichter, mehr vom Geiste der Orthodoxie als der Kritik erleuchtet, so manchen Ort verstümmelt habe. In e i n e r Frage verhielt sich Klopstock freilich der Orthodoxie gegenüber völlig selbständig: er wagte es, seinen reuigen Teufel Abbadona, um dessen Schicksal von Anfang an so viele empfindsame Leserinnen und Leser bangten, im Jüngsten Gerichte zu begnadigen. Der bereuende und erlöste Teufel ist nun freilich im schärfsten Gegensatze zu Milton ganz dem Geist des Zeitalters der Humanität angemessen. In diesem einen Falle geht der Wunsch Schillers im Liede „an die Freude“ einmal wörtlich in Erfüllung: „Allen Sündern soll vergeben und die Hölle nicht mehr sein.“

Wie dem Abbadona, so wurde überhaupt den Einzelheiten viel lebhaftere Teilnahme als dem Ganzen entgegengebracht. Alles, schließt Herder sein „Gespräch zwischen einem Rabbi und einem Christen über Klopstocks Messias“, alles sei bei Klopstock in Teilen schön, sehr schön, nur im ganzen nicht der rechte epische Geist. Mit wenig Glück suchte Klopstock durch eine reiche epische Maschinerie von Schutzengeln und Auferstandenen, die ihr lyrischer Dichter nicht zu seinem Vorteil zu gebrauchen wußte, Leben in sein Epos zu bringen, wie er durch Träume einen weiteren Ausblick aus dem engen Zeitraum der Handlung ermöglichte.

Mit übertriebener Schärfe hat Lessing die Einleitungsverse getadelt, welche zur Erfüllung der des Dichters unsterblicher Seele gestellten hohen Aufgabe, der sündigen Menschen Erlösung durch des Messias Leiden und Tod auf Erden zu besingen, die Hilfe und Weihe des „Geist Schöpfers“ für die aus dunkler Ferne nahende Dichtkunst anrufen. Gleich darauf führt uns Klopstock durch seine epische Maschinerie in die Weite der Himmel. Wir begleiten Gabriel, der des Messias Gebet vom Ölberg vor Gottes Thron tragen soll, auf dem Sonnenweg, der einstigen Bahn vom Himmel zum Paradiese, wie wir später die verschiedenen Engel ihr Werk auf fremden Sonnen und Sternen verrichten sehen. Vielbewundert und von Wieland in einem eigenen kleinen Epos weiter ausgeführt wurde die Schilderung einer Welt unschuldig und unsterblich gebliebener Menschen, die nun bange geschreckt den zürnenden Jehova zum Gericht über den Messias auf Tabor herniedersteigen sehen. Die Einwirkung Miltons dagegen tritt am deutlichsten im zweiten Gesange hervor, wenn der aus einem Besessenen vertriebene Satan die Götter der Hölle zusammenberuft, um den Entschluß zur Tötung Jesus' zu fassen. Der höllischen Ratsversammlung entspricht die Versammlung der Juden, in welcher trotz des Zusammenstoßes zwischen dem Sadducäer Kaiphas und dem Pharisäer Philo einmütig die Beseitigung des Messias beschlossen wird, ungeachtet seiner Verteidigung durch Nikodemus und Joseph von Arimathiä. Schon erklärt sich Judas, den Satan in der Gestalt seines Vaters im Traume gegen Jesus und die Jünger aufgeredet hat, zum Verrate bereit.

Während Jesus' Zug nach Jerusalem zum letzten Abendmahle setzt die Liebesepisode

zwischen Cidli, dem auferweckten Töchterlein des Jairus, und Semida (in der ersten Fassung Lazarus), dem auferweckten Jüngling von Nain, ein.

Klopstock hat hier eigene Liebesschmerzen in die heilige Geschichte aufgenommen, wie die alten frommen Maler kein Bedenken trugen, sich und ihre Ehefrauen auf ihren Heiligenbildern anzubringen. Die vom Messias dem Tode einmal Entrissenen sind jedoch nicht zur irdischen Liebesvereinigung bestimmt. Nach der Auferstehung ihres Erweckers werden sie von heiligen Seelen auf Tabor geleitet, um selbst in die Reihen der seligen Geister einzutreten. Ursprünglich hat Klopstock bei dem Lose der getrennten Liebenden seine Cousine Sophie Marie Schmidt, die Fanny seiner Oden, im Auge gehabt, später ist an ihre Stelle seine früh entrissene Gattin Meta getreten, der es ja auch nicht vergönnt sein sollte, „sterbliche Söhn' der Erde zu geben". Das zärtlich fromme Abschiedsgespräch Cidlis mit ihrem Gatten Gedor in der ersten Hälfte des 15. Gesanges ist dem wirklichen Erlebnisse an Metas Sterbebett nachgebildet, und schmerzergriffen ruft der Dichter nach dem „lächelndbrechenden Blick":

Doch mir sinket die Hand, die Geschichte der Wehmut zu enden!
Späte Träne, die heute noch floß, zerrinn' mit den andern
tausenden, welch' ich weinte. Du aber, Gesang von dem Mittler,
bleib', und ströme die Klüfte vorbei, wo sich viele verloren,
Sieger der Zeiten, Gesang, unsterblich durch deinen Inhalt,
eile vorbei und zeuch' in deinem fliegenden Strome
diesen Kranz, den ich dort am Grabmal von der Zypresse
tränend wand, in die hellen Gefilde der künftigen Zeit fort.

Wenn Klopstock mit der Schilderung seiner Liebespaare — denn noch ein zweites gesellt sich in Maria, der Schwester des Lazarus, und dem Apostel Nathanael hinzu — der Neigung der Leser entgegenkam, so ist er doch jedenfalls dabei mit feinfühligem Takt und Würde verfahren; Bodmer aber hat ihn mit den läppischen Liebespaaren seiner Patriarchaden so wenig glücklich wie in anderen Dingen nachgeahmt. Den Liebesepisoden reiht sich ebenbürtig die Einführung von Pilatus' Gattin Portia im 6. und 7. Gesange an. Die Todesangst des Messias auf dem Ölberge macht durch ihre pathetische Breite auf den Leser nicht die gleich erschütternde Wirkung wie auf den mitleidsvoll zusehenden Abbadona und auf den schlimmsten der Teufel, Adramelech, der vor solchem Anblick fliehen muß, ohne den beabsichtigten Hohn ausgeifern zu können. Um so eindrucksvoller folgt nach der Gefangennahme und den ersten Verhören am anderen Morgen der Gang der sorgenden Mutter zu der edlen Heidin Portia, ihre Fürsprache bei Pilatus zu erbitten. Die Erfindung dieses Motives selbst darf als glücklich bezeichnet werden, da so doch der Versuch einer Gegenhandlung gegen die Anschläge Satans und der jüdischen Priester etwas wie Spannung zu erregen vermag. Portia aber erzählt der Mutter des Messias, daß Sokrates im Traume ihr verkündet habe, daß in diesen Tagen der Wunder die erhabenste Tat der Erde geschehen werde. Die Erscheinung des Schattens des attischen Weisen, von dem Portia rühmt, „das edelste Leben, das jemals gelebt ward, krönt' er mit einem Tode, der selbst dies Leben erhöhte", in das pietistische Epos Klopstocks ist noch aus einem besonderen Grunde zu beachten. In der Aufklärungspartei hegte man eine Vorliebe für den Vergleich zwischen Christus und Sokrates. Sie hat später (1772) in der Aufsehen erregenden „Neuen Apologie des Sokrates" von dem Prediger Johann August Eberhard zu einer Behandlung des Themas von der Seligkeit der Heiden ganz in aufklärerischem Sinne Anlaß gegeben. Klopstock läßt die Traumgestalt wohl die Trüglichkeit des alten Götterglaubens, aber auch in Übereinstimmung mit der philosophischen Anschauung des 18. Jahrhunderts die Seligkeit des tugendhaften Heiden verkünden.

Sokrates leidet nicht mehr von den Bösen. Elysium ist nicht
noch die Richter am nächtlichen Strom. Das waren nur Bilder

schwacher, irrender Züge. Dort richtet ein anderer Richter,
leuchten andere Sonnen, als die in Elysiums Tale!
Sieh, es zählet die Zahl, und die Wagschal' wägt, und das Maß mißt
alle Taten! Wie krümmen alsdann der Tugenden höchste
sich in das Kleine! wie fliegt ihr Wesen verstäubt in die Luft aus!
Einige werden belohnt; die meisten werden vergeben!
Mein aufrichtiges Herz erlangte Vergebung. O drüben,
Portia, drüben über den Urnen, wie sehr ist es anders,
als wir dachten! Dein schreckendes Rom ist ein höherer Aufwurf
voll Ameisen; und Eine der redlichen Tränen des Mitleids
einer Welt gleich! Verdiene du, sie zu weinen!

Wenn an dieser, von Lessing besonders gerühmten Stelle Klopstock glücklich durch eigene Erfindung der biblischen Erzählung dichterische Zutaten einfügt, so schwächt er durch stete Einmengung der Engelserscheinungen nicht nur die schlichte Hoheit des evangelischen Berichtes, sondern tritt auch seiner Absicht, der Erregung frommen Mitgefühls mit den Leiden des Gottmenschen, in den Weg. Schon Herder fand den Messias selbst zu wenig menschlich, und nichts bewege eine menschliche Seele, als was in ihr selbst vorgehen könne. Von der Handgreiflichkeit der alten Passionsspiele und Maler in Vorführung der Martern ist der empfindsame Dichter des 18. Jahrhunderts selbstverständlich kein Freund. Ihm „sinket die Hand die Harf' herab, ich vermag nicht alle Leiden des ewigen Sohns, sie alle zu singen". Allein auch noch das Wenige, was seine Muse, die weinende Sionitin, zu schildern wagt, entbehrt der epischen Anschaulichkeit.

Indem die einzelnen Engel mit der Vorbereitung der verschiedenen Wunderzeichen betraut werden, verlieren diese von ihrer Größe. Um das Kreuz versammelt der Dichter die aus der Sonne herabgeleiteten Seelen der frommen Vorväter, die hier bereits mit ihren ermüdenden Gesprächen die Aufmerksamkeit von der Hauptsache abziehen. Der Todesengel bebt vor dem Gekreuzigten zurück und entschuldigt sich als entstandenes Wesen bei dem Ewigen, daß er gezwungen sei, des Vaters Befehle auszuführen.

Jesus Christus erhub die gebrochnen Augen gen Himmel,
rufte mit lauter Stimme, nicht eines Sterbenden Stimme,
mit des Allmächtigen, der sich, das Staunen der Endlichkeiten,
freigehorsam, dem Mittlertod' hingab! er rufte:
Mein Gott! mein Gott! warum hast du mich verlassen?
Und die Himmel bedeckten ihr Angesicht vor dem Geheimnis!
Schnell ergriff ihn, allein zum letzten Male, der Menschheit
ganzes Gefühl. Er rufte mit lechzender Zunge: Mich dürstet!
Ruft's, trank, dürstete! bebte! ward bleicher! blutete! rufte:
Vater, in deine Hände befehl' ich meine Seele!
Dann: (Gott Mittler! erbarme dich unser!) Es ist vollendet!
Und er neigte sein Haupt, und starb.

Klopstock selbst hielt diesen Schluß des zehnten Gesanges, für den er das angeblich Vergilische Kunstmittel eines halben Hexameters anwandte, „für eine der stärksten von den mit Bewußtsein ihrer tief empfundenen Stärke niedergeschriebenen Stellen" seines „Messias". Und Klopstocks eigene Beschreibung des Titelkupfers mit dem einsam am Kreuze hängenden Erlöser (siehe die Abbildung, S. 144) zeigt, wie erhaben die Vorstellung des heiligen Sühnopfers auf Golgatha in seiner Einbildungskraft lebte. Aber nach dem entscheidenden Vorgange noch durch weitere zehn Gesänge die Teilnahme der Leser festzuhalten, erschien von vornherein kaum möglich. Nachdem wir schon so lange die Seelen der Väter in ihren Gesprächen belauscht haben, müssen sie sich zu ihren Gräbern begeben, um sich vom Messias erst erwecken zu lassen. Die zahlreichen Erscheinungen und gedehnten Gespräche der Auferstandenen in den folgenden fünf Gesängen bilden den schwächsten Teil des ganzen Werkes. Die Höllenfahrt Christi, die in den alten Osterspielen des Mittelalters mit eindrucksvoller Größe und derbem Humor ausgeführt

ist (vgl. Bd. I, S. 271), die noch vor Veröffentlichung von Klopstocks 16. Gesange das älteste erhaltene Gedicht Goethes behandelte, geht bei Klopstock ebenso wie die Auferstehung wirkungslos vorüber. Die einzelnen Richtersprüche, die der Messias zwischen seiner Auferstehung und Himmelfahrt fällt, schwächen nur den Hauptinhalt dieses letzten Teiles: die Schilderung des Weltgerichtes.

Titelbild zu Klopstocks „Messias“, 1. Band, 2. Auflage, Halle 1760.

Adam erbittet sich die Gnade vom Messias, einige Folgen seiner Versöhnungstat sehen zu dürfen. Einem Kreise von Auferstandenen und Engeln erzählt er dann im 18. und 19. Gesange sein Gesicht vom Jüngsten Tage. Klopstock hat an diesem Teile schon früh mit besonderer Vorliebe gearbeitet. Und die ergreifende, spannende Schilderung von Abbadonas Begnadigung reiht sich auch dem Besten in seiner gesamten Dichtung würdig an. Es ist schade, daß sie in den ungelesenen Gesängen der Messiade verborgen steht. Ihr geht das Gericht über die Freigeister und die bösen Könige voran. In Schubarts „Fürstengruft“ und Schillers Oden-Flüchen gegen den „Eroberer“ klingt die von Klopstock erhobene Anklage gegen die Fürsten wieder an, die „den mordenden Krieg“ entfesselt, „keine Tugend belohnt, und keine Träne getrocknet“. Im letzten Gesange kann Klopstock in den Engels- und Heiligenchören, welche die Himmelfahrt des Gottmenschen mit ihren Gesängen begleiten, die lyrischen Vorzüge seiner Dichtung entfalten. Dieses Ausmünden seines Epos in die Lyrik ist zugleich bezeichnend für den ganzen Charakter seines großen Lebenswerkes.

Allein wie wenig der „Messias“ auch unseren Anforderungen an ein Epos genügt, Klopstock hat nicht nur das gegeben, wofür seine Zeitgenossen empfänglich waren, sondern

---

Klopstocks eigene Erklärung des obenstehenden Bildes: „Das Titelkupfer. Stellet eine einsame, von Flüssen und Bäumen leere Gegend vor, die sich mit nach und nach höher steigenden Bergen endet. Eine traurende ernsthafte Dunkelheit breitet sich über die Gegend aus. In der tiefsten Ferne der Gegend, auf einem der Berge, zeiget sich Christus

auch die Grundlage für die weitere Entwickelung der Literatur geschaffen. Seine epische Dichtung entspricht zudem völlig den Wünschen und Vorschriften, die von den Züricher Kunstrichtern vorgetragen worden waren. Nicht als ob Klopstock nun ängstlich überall den Lehren der Breitingerschen Dichtkunst zu folgen bestrebt gewesen wäre. Dazu war schon der Jüngling zu selbständig. Aber die vornehmlich aus Miltons Epos geschöpften Lehren der Schweizer über Wesen und Aufgabe der Poesie entsprachen seiner eigenen dichterischen Naturanlage. Mit großem Sinne trat er an seine Arbeit, die ihm eine geheiligte Pflicht wie innerste Herzenssache war, heran und wußte das Erhabene und Rührende in unerhört neuer Weise zum Ausdruck zu bringen.

Klopstocks Messiade liegt ja schon seit langem weitab von dem Geschmacke selbst der Leseeifrigsten unter den Gebildeten. Um die große geschichtliche Stellung des Werkes und seinen überwältigenden Eindruck auf die Zeitgenossen zu würdigen, müssen wir uns erinnern, daß vor dem Erscheinen der drei ersten Gesänge des „Messias" im deutschen Epos — die mittelalterliche Literatur war 1748 überhaupt noch nicht wieder entdeckt — nur wahrhaft klägliche Machwerke vorhanden waren, und wie wenig auch die Mitbewerber und Nachahmer Klopstocks zu leisten vermochten.

Gottsched stellte, um der schweizerischen Partei auch seinerseits durch die dichterische Tat Schach bieten zu können, dem „Messias" das Heldengedicht des Freiherrn Christoph Otto von Schönaich, „Hermann oder das befreyte Deutschland", entgegen (1751) und erlangte für seinen Schützling in Leipzig sogar die Dichterkrönung. Aber der arme sächsische Kürassierleutnant brachte es trotzdem, oder vielleicht eben als Schützling Gottscheds, mit den Reimpaaren seiner trochäischen Achtfüßler (Tetrameter) nur zu einem Lacherfolge. Schönaich hat dann durch einen merkwürdigen Zufall in seinem zweiten Versuch im Epos den gleichen Stoff behandelt, den auch Klopstock ursprünglich ins Auge gefaßt hatte, die Taten Heinrichs des Voglers (1757). Allein Klopstock bewährte auch darin die angeborene Sicherheit des Genius, daß er dem „erhabeneren Stoffe" folgte. In den fünfziger Jahren hätte das Anschlagen der vaterländischen Saite bei dem Hervorziehen solcher altdeutschen Geschichtsstoffe auch in den für Dichtung empfänglichen Kreisen noch nicht wie in den siebziger Jahren Klopstocks Bardiete (vgl. S. 152) den verwandten Ton geweckt. Dazu bedurfte es erst der tiefgehenden Erschütterung durch die Taten des großen Königs. 1748, mitten in den Kämpfen für und gegen die Aufklärung, herrschte noch ganz einseitig die Teilnahme für religiöse Fragen und Stoffe vor, die in Klopstocks Epos Befriedigung fand. Freilich hätte der biblische Inhalt für sich allein auch nicht genügt, die Leser zu fesseln, wie die Nachahmer Klopstocks zu ihrem Ärger sehr bald erfahren sollten.

„Wenn ein kühner Geist voller Vertrauen auf eigene Stärke in den Tempel des Geschmacks durch einen neuen Eingang dringet", warnte Lessing 1751 im Maihefte des „Neuesten aus dem Reiche des Witzes" die Nachahmer des „Messias", „so sind hundert nachahmende Geister hinter ihm her, die sich durch diese Öffnung mit einzustehlen hoffen. Doch umsonst; mit eben der Stärke, mit welcher er das Tor gesprengt, schlägt er es hinter sich zu. Sein erstaunt Gefolge sieht sich ausgeschlossen, und plötzlich verwandelt sich die Ewigkeit, die es sich träumte, in ein spöttisches Gelächter". Das spöttische Gelächter, das der Kritiker Bodmer gegen Gottsched erregt hatte, drohte der Dichter Bodmer gegen sich selbst zu entfesseln. Er hatte schon sechs Jahre vor Klopstocks Hervortreten den Grundriß eines epischen Gedichtes

---

im Kreuz, tot, mit niedergesunkenem Gesichte, ohne Dornenkranz, mit lockigtem Haar, und scheint mehr ein Jüngling, als Mann. Die Miene des Toten hat einige Heiterkeit. Es ist ganz und gar einsam um ihn. Um das Kreuz herum ist eine merklichere Dunkelheit, als in der übrigen Gegend.

vom geretteten Noah mitgeteilt. Doch erst Klopstocks Beispiel gab ihm die Versform und die poetischen Farben für die Ausführung seines Gedichtes.

Mit den zwölf Gesängen des „Noah“ begann 1752 die Sintflut der Bodmerischen Patriarchaden, denen sich von 1760 an auch eine lange Reihe ebenso gut gemeinter und dichterisch ebenso ungenießbarer Trauerspiele beigesellte. Obwohl Bodmer durch seine eifrigen Anhänger Sulzer und Wieland den Deutschen in eigenen Abhandlungen die Schönheiten des epischen Gedichtes „Der Noah“ beweisen ließ, wollten die Leser von dem „Noah“ und den ihm folgenden Patriarchaden von Rachel, Joseph, Kolombona, der Synd-Flut und von Christian Nikolaus Naumanns entsetzlichem „Nimrod“ (1752) ebensowenig wissen wie von Schönaichs „Hermann“. Der Erfolg des „Messias“ reizte aber immer wieder dazu an, auf dem Felde der religiösen Epopöe es Klopstock gleich- oder doch nachzutun.

Im Jahre 1753 vermehrte Wieland die schweizerischen Patriarchaden durch seinen „Geprüften Abraham“, und noch zehn Jahre danach fühlte sich der spätere darmstädtische Minister Friedrich Karl von Moser, der fromme Freund Fräulein von Klettenbergs, gedrungen, ein Heldengedicht von „Daniel in der Löwengrube“ zu schreiben, obwohl er sich begnügen mußte, sein Epos bis auf die paar holprigen Hexameter der Vorrede in Prosa abzufassen. Und dieser Prosaform des biblischen Heldengedichtes bediente sich dann auch der junge Goethe für seine in Frankfurt entstandenen Epopöen von Joseph, Isabel, Ruth, Selima, während Schiller in seinem Epos „Moses“ (1773) auch dem Klopstockischen Verse nachstrebte. So weit erstreckte sich im 18. Jahrhundert die unmittelbar auf Nachahmung ausgehende Einwirkung des „Messias“, den im 19. Jahrhundert noch der ungarische Bischof Ladislaus Pyrker zum Vorbild für seine Epen („Tunisias“, 1819; „Bilder aus dem Leben Jesu“, 1842) wählte. So wurde durch Klopstocks Tat den biblischen Stoffen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch einmal eine ähnliche Bevorzugung für das Epos wie in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts für das Drama zuteil.

Klopstock belebte nicht nur den Stoff durch die Wärme seiner religiösen wie gemütstiefen Empfindung und den erhabenen Schwung seiner Einbildungskraft, durch die neue gewaltige Dichtersprache und das sittliche Pathos, sondern er gab der deutschen Dichtung auch zugleich eine neue Form durch die Einführung des Hexameters im „Messias“, der horazischen Strophen, des elegischen Versmaßes (Distichon) und der freien Rhythmen in seinen Oden. Wieder wie einst im 9. Jahrhundert in Otfrieds Evangelienbuch (vgl. Bd. I, S. 39) erfolgte auch jetzt im achtzehnten die Einbürgerung einer neuen Versform zuerst in einem der Bibel entnommenen Epos. Es mindert Klopstocks Verdienst nicht im geringsten, daß seiner erfolggekrönten Tat bereits manche unzulängliche Bemühungen zur Herstellung eines deutschen Hexameters vorangegangen waren. Zwar Fischarts „sechsmäßige Sylbenstimmung“, auf die Lessing im 18. Literaturbriefe hinwies, kann ebensowenig wie die noch älteren Versuche von Konrad Gesner und Johannes Clajus in Betracht kommen. Von Kleists gleichzeitiger Arbeit konnte Klopstock nichts wissen. Uz' schüchterne Umbildung des Alexandriners zum Hexameter (1742) mochte selbst den reimenden Distichen des Wiener Hofpoeten Heräus (1713) gegenüber, deren Mängel Gottsched in seiner „Kritischen Dichtkunst“ ganz einsichtig auseinandergesetzt hatte, nur als ein sehr bescheidener Fortschritt gelten.

Aber Gottsched selbst hatte bessere Proben gegeben und die Hoffnung ausgesprochen daß einmal ein glücklicher Kopf, dem es weder an Gelehrsamkeit noch an Witz noch an Stärk in seiner Sprache fehle, „auf die Gedanken gerät, eine solche Art von Gedichten zu schreibe und sie mit allen Schönheiten auszuschmücken, deren sonst eine poetische Schrift außer de Reimen fähig ist“. Welche Tragik liegt darin, daß derselbe Mann, der 1737 wünschte, ei großer Geist möchte dieses Neue bei den Deutschen in Schwang bringen, nach der unverhoff glänzenden Erfüllung seines Wunsches dies Neue nun in der unverständigsten Weise z unterdrücken suchte!

Ist es auch wohl nur heitere dichterische Erfindung Gottfried Kellers, daß der Rat von Danzig den jungen poesiebeflissenen Bürgern der Stadt den Gebrauch des Hexameters als eines für die bürgerlichen Gelegenheiten unanständigen und aufrührerischen Vehikels verboten haben soll, so wurde doch aus Anlaß der Messiade der Streit gegen und für den Hexameter wirklich überall mit leidenschaftlicher Heftigkeit geführt, wie die bekannte Erzählung Goethes von der Abneigung seines Vaters gegen reimlose Verse in „Dichtung und Wahrheit" zeigt. Für Gottsched war es genügend, daß in der Zwischenzeit Breitinger den Vorzug des Hexameters vor den „heutigen Versarten" im Schlußabschnitt seiner „Kritischen Dichtkunst" dargelegt hatte, um ihn nun zur Verdammung des Hexameters zu bestimmen. Die Verblendung des Parteistandpunktes und seine Schädlichkeit für den auf ihm Beharrenden tritt freilich nicht überall so grell zutage wie an diesem Beispiele. Macht sich aber ihre Wirkung nicht auch heute noch auf Schritt und Tritt in unserem politischen wie literarischen Leben, ja selbst in wissenschaftlichen Dingen, deren einzige Grundlage die freie sachliche Prüfung bilden müßte, verderblich geltend?

Nicht Klopstocks geniale selbständige Kunstleistung in Einführung der antiken Silbenmaße in die deutsche Sprache wird man heute mehr in Zweifel ziehen, wohl aber vielleicht die Frage aufwerfen, ob ihre Einführung denn wirklich unserer Literatur zum Heile gereichte. Nicht einer der jüngstdeutschen Naturalisten, sondern der Ästhetiker Friedrich Theodor Vischer hat in einer Betrachtung über „Hermann und Dorothea" geklagt, der Hexameter, dessen Form bei uns in weiten Kreisen nie gefühlt und genossen würde, mache selbst diese unübertreffliche Dichtung Goethes, den Stolz der Nation, bei dieser Nation unpopulär.

Allein wenn Vischer selbst der tadelnden Klage beifügen muß, wir könnten uns dies Werk einmal nicht anders denken, so müssen wir noch viel mehr im weiteren Rahmen der geschichtlichen Betrachtung sagen: wir können uns die Entwickelung der deutschen Literatur nicht ohne Erwerbung und Beherrschung der antiken Formen denken, wie wir sie doch Klopstock weitaus vor allen anderen zu danken haben. Nicht nur begann unsere Dichtung mit dieser Aneignung der antiken Formen durch ihre Übersetzungskunst eine unvergleichliche Weltliteratur in deutscher Sprache herzustellen, zu der Klopstock selbst in seinen zahlreichen Übersetzungsproben Bausteine geliefert hat: erst durch Aufnahme der antiken Versformen in die eigene Sprache gewann unsere Dichtung die unmittelbare Fühlung mit den antiken Mustern. Und damit war auch wieder ein entscheidender Schritt getan, der lästigen und wenig zuverlässigen französischen Vermittelung endlich entraten zu können. Ja auch der Antike selbst gegenüber, die nun einmal seit der Renaissance als höchstes Muster vor uns stand oder vielleicht auch auf uns lastete, gewannen wir für die Zukunft größere Selbständigkeit, sobald wir ihre dichterischen Formen erst in unserer eigenen Sprache technisch beherrschen lernten. Graf Platen, der selber wegen antikisierender Neigungen so vielfach angefeindet erscheint, mag freilich vielen als nicht einwandfreier Zeuge gelten, wenn er Klopstock preist, daß er die langhingeschleppte Fessel der Nachahmung gesprengt, und daß er, ob auch zuweilen noch versteint und schwer genießbar, doch

die Welt fortreißt in erhabener Odenbeflüglung
Und das Maß herstellt und die Sprache beseelt und befreit von der gallischen Knechtschaft.

Aber die geschichtliche Bedeutung Klopstocks für die Entwickelung unserer Dichtungssprache und Dichtung ist mit diesen Anapästen wirklich treffend gekennzeichnet. Klopstock hat die neue Dichtersprache, die Grundlage für Goethe und Schiller, geschaffen. Indem sein

Wettbewerber Schönaich zur Verhöhnung der „sehr affischen" (seraphischen) Dichtkunst alle kühnen und ungewohnten Ausdrücke St. Klopstocks in seinem „Neologischen Wörterbuch, oder die ganze Ästhetik in einer Nuß" 1754 zusammentrug, ermöglichte er uns eine bequeme und höchst lehrreiche Übersicht über die große Bereicherung des dichterischen Sprachschatzes, die wir Klopstock verdanken. Klopstocks Sprache, mit ihren kühnen Wendungen und Konstruktionen, dem neuen Gebrauche des Partizipiums und meist glücklichen Wortbildungen, ist aber ganz untrennbar von der Verwendung der klassischen Silbenmaße. Klopstock selbst hat übrigens in seinen „Geistlichen Liedern" (1758) und Epigrammen sich auch des Reimes bedient.

Wenn Klopstock seiner ältesten Ode, die sich noch enger an Horaz anschließt, auch die Überschrift „Der Lehrling der Griechen" (1747) gegeben hat, so kann doch schon hier von einer Nachahmung, wie sie die früheren deutschen Dichter übten, keine Rede sein. Es sind die eigensten Gefühle und Gedanken, die hier wie überall den Inhalt seiner Lyrik bilden.

Wie Hebe, kühn und jugendlich ungestüm,
wie mit dem goldnen Köcher Latonens Sohn,
unsterblich, sing ich meine Freunde
feyrend in mächtigen Dithyramben.

So besingt er, der selber die Gleim nachgerühmte Eigenschaft besaß, „seinen Freunden ein Freund zu sein", den Freundeskreis der „Beiträger" in einer Odenreihe, die später den Namen „Wingolf" erhielt. An einzelne, wie Giseke und Ebert, richtete er noch besondere Gesänge. Doch mehr die Lesung von Youngs „Nachtgedanken" als eigene trübe Stimmung ließ dabei den eher sinnig-heiteren Jüngling fortwährend vom Tode der Freunde sprechen. Mit dem bangen Gedanken an Grab und Vergänglichkeit verbindet seine ernste Frömmigkeit freilich stets den ihm so trostreichen der einstigen Auferstehung.

Sehnsüchtiges Verlangen nach Liebe war in dem zarten Gemüt des Dichters erwacht. Nach den Leipziger Studentenjahren im trauten Freundeskreise ist er — so wollte es der regelmäßige Lebens- und Leidensgang der Kandidaten der Theologie — Hofmeister geworden in dem geistig öden Langensalza. Hier erfüllte ihn nun die schwärmerisch tränenselige Liebe zu seiner kühlen, weltklugen Cousine Sophie Marie Schmidt, der Fanny seiner Oden. Die ersehnte „künftige Geliebte" hatte jetzt Fleisch und Blut angenommen, aber sie war wenig geneigt, den mittellosen Dichter zu erhören. Schon war im literarischen Deutschland der Streit für und wider den „Messias" lebhaft entbrannt. Bodmer mahnte Fanny in einem eigenen Briefe an die Verantwortung, die ihr zufalle, wenn der Messiassänger aus Liebesgram seinen heiligen Beruf nicht erfüllen könne. Klopstock hatte den guten Geschmack, diesen Brief nicht zu überreichen, aber seine Liebesklagen teilte er auch ferner in Briefen und Oden den Freunden mit. Lessing spottete zwar: „Was für eine Verwegenheit, so ernstlich um eine Frau zu bitten!" als er 1751 Klopstocks Ode „An Gott" in Berliner Zeitungen besprach, und überschwenglich mochte das Gebet erscheinen:

Mach, Gott, dies Leben, mach es zum schnellen Hauch!
Oder gib die mir, die du mir gleich erschufst!

Allein dieses Hervortreten der eigenen Persönlichkeit, dies offene Aussprechen der eigenen, nicht einer erdichteten und gespielten Liebesneigung und -leidenschaft gab das wichtige Beispiel einer auf wahrer Empfindung beruhenden, einer wirklich erlebten Lyrik. Und nicht ein ausgestoßener, in Irrung und Verschuldung verkommener Poet deckte so offen sein Inneres, die zarten Gefühle auf, sondern der geweihte Sänger der Religion, der seine

und der Poesie Würde stolz zu wahren wußte, adelte die gesunkene Liebesdichtung. Damit erst trat an Stelle der galanten die empfindende Lyrik.

Als Klopstock, der einer Einladung Bodmers in die Schweiz gefolgt war, in einer eigenen Ode die Fahrt besang, die er mit gefühlvollen Jünglingen und schönen Begleiterinnen am 30. Juli 1750 den Traubengestaden des schimmernden Zürchersees entlang ausführte, sprach er es der älteren beschreibenden Naturpoesie gegenüber in warmem Naturempfinden aus:

Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht
auf die Fluren verstreut, schöner ein froh Gesicht,
das den großen Gedanken
deiner Schöpfung noch einmal denkt. . . .
Süß ist, fröhlicher Lenz, deiner Begeistrung Hauch,
wenn die Flur dich gebiert, wenn sie dein Odem sanft
in der Jünglinge Seufzer,
und ins Herze der Mädchen gießt . . .
Reizend klinget des Ruhms lockender Silberton
in das schlagende Herz, und die Unsterblichkeit
ist ein großer Gedanke,
ist des Schweißes der Edlen wert.

Man hat Klopstock wohl den Vorwurf einer gesucht hohenpriesterlichen Haltung gemacht. Aber diese fortwährende Heranziehung des Erhabenen ist ihm durchaus natürlich. Es bezeichnet trefflich seine Lyrik, wenn er singt:

Lieblich winket der Wein, wenn er Empfindungen,
beßre sanftere Lust, wenn er Gedanken winkt.

Das einfache Stimmungslied und -bild, wie es z. B. „Das Rosenband" in Vorführung der im Frühlingsschatten eingeschlummerten und erwachenden Cidli ausmalt, wird man bei Klopstock selten, den einfachen Naturlaut des Goethischen Liedes überhaupt nicht finden. Empfindungsvolle Gedanken, durchgeistigte Empfindungen bilden den Inhalt seiner Lyrik, ob sie nun, wie von Anfang an, Freundschaft und Liebe, Religion und Naturgefühl oder, wie später, Vaterland und Fürstenlob, politische und ästhetische Fragen („Die Sprache", „Sponda", den Wettlauf der deutschen und britischen Muse) behandelt. Wir gewahren wohl formale Unterschiede, wenn er später den überlieferten horazischen Strophengebäuden mit wenig Glück selbsterfundene zur Seite zu setzen sucht und die freien Rhythmen, d. h. nur nach dem musikalischen Gehör des Dichters aneinandergereihte längere und kürzere Zeilen von verschiedensten Versmaßen, einführt, doch kein Fortschreiten über das bereits in den frühesten Oden Geleistete.

Der von Lessing in den Berliner Literaturbriefen freudig begrüßten neuen Form ieser f r e i e n R h y t h m e n hat sich dann Goethe für seine großen Hymnen und, Lessings lat befolgend, auch einigemal fürs Drama („Prometheus", „Proserpina", zweite Fassung er „Iphigenie") bedient, wie in der Folge Hölderlin, Heine in seinen „Nordseebildern", cheffel in seinen „Bergpsalmen" sie geschickt zu verwenden wußten.

Der Inhalt von Klopstocks Lyrik zeigt 1750 den Sänger des Zürchersees schon ebenso rtig in allen seinen Anschauungen abgeschlossen, wie er uns in den spätesten Oden entegentritt. Er wendet sich schon im „Lehrling der Griechen" gegen den Eroberer, wie er äter den republikanischen Neufranken, die seine begeisterten Freiheitshoffnungen so schmähch täuschten und als Hochverräter der Menschheit das hehre Gesetz übertraten, mit blutigen ränen seinen Fluch entgegenschleudert. So jugendlich feurig sich noch der Greis im ersten ubel über den Beginn der französischen Freiheitsbewegung und im bitteren Zorne über ihre ntartung in seinen Oden zeigte, so blieb doch die frühe Reife Klopstocks, da ihr keine Weiterntwickelung mehr folgte, nicht ohne schädliche Nachwirkungen. In metrischen und Sprachudien machte er freilich in seiner Weise Fortschritte. In England ließ er sich von seinem reunde Sturz sogar Teile des „Heliand" abschreiben und dachte daran, das Werk des alten essiassängers mit gewichtigen Noten herauszugeben. Die stürmische Jugend der siebziger ahre verehrte ihn als ihr Oberhaupt, aber trotz allem blieb er allmählich hinter der Literaturtwickelung zurück.

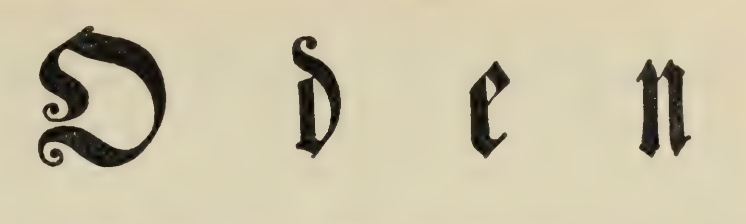
Philosophische Probleme waren für den frommen Sänger des Gottmenschen überhaupt nicht vorhanden. Von allen unseren Klassikern bewegte Klopstock sich weitaus in der engsten Begriffswelt. Ein innigeres Verhältnis zu Lessing, der den Dichter mit Bewunderung zweifelnd, aber aufrichtig verehrte, war schon dadurch ausgeschlossen, obwohl sie in Hamburg nicht unfreundlich miteinander verkehrten. Allein dieser Einseitigkeit stand wieder die große Energie gegenüber, mit der Klopstock auf seinem dichterisch-sprachlichen Gebiete eingriff. Noch August Wilhelm Schlegel hat 1798 die erste romantische Zeitschrift, das „Athenäum", mit einem „Gespräch über Klopstocks grammatische Gespräche" eröffnet, um dem Altmeister für die reichhaltigen Winke, die feinen Bemerkungen, die Aufforderungen zu tieferer Forschung den schuldigen Dank abzustatten. Klopstock wollte, wie keiner vor ihm, Dichter und nur Dichter sein. Was noch der gelehrte Haller bloß als eine höchst entbehrliche Nebenbeschäftigung gelten ließ, nahm der Sänger des „Messias" von Anfang an als würdigsten Lebensberuf in Anspruch. Er fühlte sich als Dichter eben als Bildner und im höchsten, edelsten Sinne Erzieher seines Volkes.

Daß ihm die Möglichkeit gegeben wurde, sorglos der aus innerem Drange gewählten Aufgabe nachleben zu können, erschien freilich als eine seltene Bevorzugung, obwohl für den vaterländisch gesinnten Dichter das Glück seiner Berufung nach Dänemark nicht frei von Bitterkeit war. Lessing hat sofort auf die Satire in Klopstocks öffentlicher Mitteilung dieser Berufung aufmerksam gemacht: „Der König der D ä n e n hat dem Verfasser des ‚Messias', der ein D e u t s c h e r ist, diejenige Muße gegeben, die ihm zur Vollendung seines Gedichtes nötig war". Auf dem Wege nach Dänemark lernte Klopstock in Hamburg ein junges Mädchen kennen, das eine leidenschaftliche Verehrerin des „Messias" war, und 1754 wurde M e t a M o l l e r Klopstocks Gattin. Meta ist eine der liebenswürdigsten Frauengestalten unserer Literaturgeschichte. Ihre Dichtungen, von dem trauernden Witwer 1759 als „Hinterlassene Schriften von Margareta Klopstock" herausgegeben, sind, wenngleich sie von Schubart noch 1770 als „ein Denkmal der erhabensten Frömmigkeit" empfohlen wurden, doch nur matte, empfindsame Nachahmungen der englischen Dichterin Elisabeth Singer-Rowe. In ihren Briefen aber plaudert Meta Klopstock mit entzückender Frische und entfaltet trotz aller Schwärmerei anziehend ihr durchaus natürlich-gesundes Wesen.

In Kopenhagen sammelten sich um Klopstock und Cramer bald mehrere deutsche Schriftsteller. Cramers „Nordischer Aufseher", der das Organ dieses deutsch-dänischen Kreises werden sollte, führte trotz Klopstocks Mitarbeit nur einen Mißerfolg herbei. Als 1770 Struensees Regiment begann, folgte Klopstock seinem gestürzten alten Gönner, dem Freiherrn Johann Hartwig Ernst von Bernstorff, nach Hamburg. Mit der kurzen Unterbrechung einer Reise an den Karlsruher Hof (1774/75) verlebte er hier seine letzten Jahrzehnte. Die reiche Kaufmannsstadt wußte den großen Dichter wenigstens im Tode (14. März 1803) glänzend zu ehren, und Friedrich Rückert hat in den drei „Gräbern zu Ottensen" das von Linden beschattete Grab gefeiert, in dem mit seiner Gattin der Sänger ruht, der des Heilands Sieg besungen und den Tod besiegt habe durch seine Grabschrift: „Saat von Gott gesät, dem Tag der Garben zu reifen".

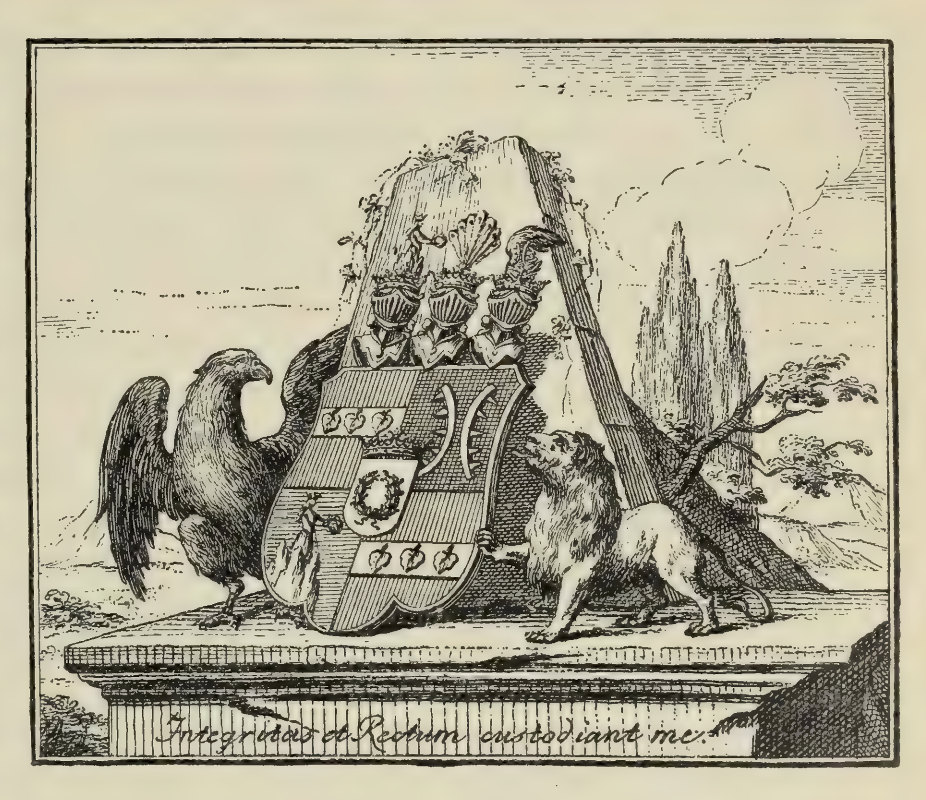
Die erste stürmische Begeisterung, die der „Messias" in den fünfziger Jahren trotz alles Widerspruchs des älteren Geschlechtes gefunden hatte, das, wie der Herr Rat Goethe in Frankfurt, von den neuen reimlosen Versen nichts wissen wollte, erwachte aufs neue, als Klopstock 1771 zum ersten Male mit einer Sammlung seiner „O d e n" hervortrat, die gleich

der „Hermannsschlacht“ im Verlage Bodes und Lessings zu Hamburg erschienen. Man hat mit Recht ein unvergleichliches Zeugnis für Klopstocks tiefgehende Einwirkung auf die heranreifende Jugend darin gesehen, wenn Werther und Lotte gleich bei ihrem ersten Zusammensein auf dem ländlichen Balle im tränenvollen Ausblick auf die vom Gewitter erquickte Landschaft ihrem gemeinsamen Empfinden in der Losung „Klopstock!“ Ausdruck geben. Im Jahre 1774, bei der ersten Ausgabe von „Werthers Leiden“, hatte es Goethe gar nicht nötig, dabei die herrliche Ode, die den Liebenden in Gedanken lag, eigens zu nennen. Jeder Leser kannte die „Frühlingsfeier“, in deren freien Rhythmen Klopstock so kunstvoll und ergreifend Naturgefühl und biblische Gottesverehrung verbunden hatte. Die Briefe Schubarts an den verehrten Meister erzählen in naiv prahlender Weise, wie der schwäbische Dichter zur gleichen Zeit in Süddeutschland mit öffentlichen Vorlesungen aus dem „Messias“ und den „Oden“ Hohe und Niedere, Geistliche und Weltliche, Katholische und Lutherische für den Dichter und sein Werk begeisterte.



Hamburg. 1771.

Bey Johann Joachim Christoph Bode.



An

Bernstorff.

Titelblatt und Widmung der ersten Ausgabe von Klopstocks „Oden“, Hamburg 1771. Nach dem Exemplar der Universitätsbibliothek zu Leipzig. Der Wahlspruch von Bernstorffs Wappen lautet übersetzt: „Untadeligkeit und das Rechte mögen mein Schutz sein“.

Diese Vorlesungen mochten Klopstock zugleich in etwas einen Ersatz für das Mißlingen seiner dramatischen Versuche bieten. Schon 1757 hat er das Trauerspiel in Prosa „Der Tod Adams“, das wohl zunächst durch Adams große Rolle im „Messias“ veranlaßt worden war, veröffentlicht. Aber wenn der religiöse Stoff im Epos dem allgemeinen

Geschmack entsprach, die Zeit des biblischen Dramas war vorüber. Schon im „Tod Adams", der in Frankreich größeren Beifall als in Deutschland fand, konnte die würdevolle, gedrängte Sprache den Mangel an dramatischem Leben nicht verdecken. Bei den folgenden Dramen in Blankversen, „Salomo" und „David", hätte man eher auf Bodmer denn auf Klopstock als Verfasser raten mögen. Anders verhält es sich mit Klopstocks großer vaterländischer Trilogie: „Hermannsschlacht" (1769), „Hermann und die Fürsten" (1784), „Hermanns Tod" (1787). Als Schiller die als „Bardiet für die Schaubühne" bezeichnete „Hermannsschlacht" auf die Möglichkeit einer Aufführung in Weimar hin prüfte, schalt er sie freilich ein fratzenhaftes Erzeugnis. Schon nachdem Glucks geplante Vertonung der Bardenchöre, von denen die drei Stücke ihren Namen „Bardiete" trugen, unterblieben war, erschien Klopstocks Wunsch, die handlungsarmen Dichtungen auf der Schaubühne zu sehen, aussichtslos. Vom dramatischen Standpunkte aus beurteilt sind sie trotz ihrer strengen Wahrung der drei Einheiten unförmlich. Nur in „Hermanns Tod" sind einige Auftritte, welche die völlige Vergessenheit, der sie längst anheimgefallen sind, wirklich nicht verdient haben.

Die „Hermannsschlacht", die so warm aus des Dichters Herzen gekommen ist, hat jedoch eine von der Bühnenfrage unabhängige Bedeutung. Die Bardengesänge, die den Prosadialog fortwährend unterbrechen, gehören zum Besten, was der Lyriker Klopstock überhaupt geschaffen hat. Und so absprechend gewöhnlich über die Bardenlyrik geurteilt wird, so muß man doch Klopstocks Bardiet zugleich als den Ausgangspunkt einer neuen vaterländischen Strömung in unserer Dichtung bezeichnen. Die in ihren Wirkungen so bedeutsame Einsetzung der germanischen Mythologie an Stelle der hellenisch-römischen, wie sie Klopstock, vielleicht angeregt durch Gerstenbergs Skaldengesänge, seit 1766 auch bei der Umarbeitung seiner älteren Oden durchführte, blieb freilich zunächst etwas Äußerliches. Die Leser wußten mit den ganz fremd klingenden Namen, über die sie erst in den Anmerkungen sich Rats erholen mußten, anfänglich nichts zu machen. Übten doch auch die mittelhochdeutschen Dichtungen, die Heldengedichte von Kriemhildens Rache und der „Klage", Eschilbachs „Parzival", die Fabeln und Lieder der Minnesänger aus dem schwäbischen Zeitpunkte, wie sie die Schweizer von 1757 an teils im Urtexte, teils (die Epen) in bedenklichen hexametrischen Umdichtungen, doch in der Hauptsache immerhin sehr verdienstlich, herauszugeben begannen, lange Zeit nicht die geringste Wirkung aus.

Wenn Friedrich der Große, der des Professors Christoph Heinrich Myller Widmung der ersten Ausgabe des ganzen Nibelungenliedes 1782 wohlwollend aufgenommen hatte, gegenüber der Fortsetzung der Ausgabe von denen Gedichten aus dem 12., 13., 14. Seculo die Geduld verlor und sie nach seiner Einsicht keinen Schuß Pulver wert erklärte, so stimmte diesem Urteil damals der weitaus größere Teil der deutschen Leser zu. Lessing stand mit seiner sprachlichen Teilnahme für Heldenbuch, Boners Fabeln, Priameln und Meistergesänge ziemlich vereinzelt. Aber schon die jungen Göttinger Dichter wählten den deutschen Hain Wodans, dessen edlere Züge eine Ode Klopstocks dem Hügel des Zeus entgegenstellte, zu ihrem Wahrzeichen. Und sie versuchten sich zugleich in Nachahmungen der Minnesänger. Von Klopstocks „Hermannsschlacht" aus begann die nur langsam erstarkende und Früchte tragende Teilnahme für die wissenschaftliche Entdeckung und dichterische Wiederbelebung der eigenen Vorzeit und der vaterländische Stolz auf sie. Von Klopstocks Vaterlandsdichtungen zieht sich der Pfad zu den Brüdern Grimm wie zu Richard Wagners und Jordans Nibelungendichtungen, zu Fouqués und Felix Dahns altdeutschen Romanen. Ein Vorklang von Heinrich

von Kleists rachedürstender „Hermannsschlacht" und der dichterischen Stimmung der Befreiungskriege tönt aus Klopstocks Bardenchor:

O Wodan, der im nächtlichen Hain
die weißen, siegverkündenden Rosse lenkt,
heb hoch mit den Wurzeln und den Wipfeln den tausendjährigen Eichenschild,
erschüttr' ihn, daß fürchterlich sein Klang dem Eroberer sei! . . .
Wodan! unbeleidigt von uns,
fielen sie bei deinen Altären uns an!
Wodan! unbeleidigt von uns,
erhoben sie ihr Beil gegen dein freies Volk!

„Denkmale der Deutschen" aus ihrer ältesten Geschichte hat Klopstock auch seiner „Deutschen Gelehrtenrepublik" (1774) eingefügt, dem merkwürdigen Buche, dessen erster (einziger) Teil mit so außergewöhnlicher Spannung erwartet wurde und die Enttäuschung der meisten Leser durch eine doch wieder zu weit gehende Geringschätzung büßen mußte. Klopstock hatte sich durch den österreichischen Gesandten in Kopenhagen zu Hoffnungen auf eine Unterstützung der deutschen Literatur durch Kaiser Joseph II. hinreißen lassen. Er entwarf den Plan einer großen deutschen Akademie in Wien, an deren Spitze er selbst stehen, von deren Macht und Ansehen unterstützt, Lessing das deutsche Theater leiten sollte. Als der Sänger des „Messias" zum Danke für diese Vorschläge und die Widmung der „Hermannsschlacht" von dem Kaiser, der sein Vaterland lieben und dies durch Unterstützung der Wissenschaften zeigen wollte, der ungefähr gleichen Auszeichnung wie ein jüdischer Pferdelieferant in Altona gewürdigt wurde, mußte freilich auch dem Vertrauensseligsten klar werden, daß die deutsche Dichtkunst von dem österreichischen Herrscher ebensoviel Förderung zu erwarten habe wie von dem preußischen König. Klopstock gab nun aber seinen Lieblingsplänen eine andere Form.

Er nahm die Gründung einer Vereinigung der deutschen Dichter und Gelehrten als bereits vollzogen an und läßt nur gelegentlich ihres letzten Landtags ihre alten und neuerlassenen Gesetze durch die Aldermänner Salogast und Wlema aufzeichnen. Die Form dieser Aufzeichnungen wie die Art der einzelnen Belohnungen und Strafen für Fremdländerei und Nachahmung macht vielfach den Eindruck einer Spielerei. Aber die Grundanschauung, die sich als Leitmotiv durch das Ganze hindurchzieht, das Verlangen, mit der bisher geübten Nachahmung zu brechen und mit mutiger Kraft eine selbständige, echt deutsche Kunst zu schaffen, ist durchaus gesund und anerkennenswert.

Mit dieser Forderung setzt Klopstock die in Herders „Fragmenten" gegebene Anregung eindrucksvoll fort. Denn trotz der Unzufriedenheit der Tausende, die auf das Werk subskribiert hatten, war dessen Wirkung auf die Führer der neuen Dichtung eine große. In diesen einzigen möglichen Regeln fand der junge Goethe „die heiligen Quellen bildender Empfindung lauter aus vom Throne der Natur fließen" und beklagte in einem Briefe an Schönborn vom 10. Juni 1774 den Jüngling, der nach Lesung dieser „einzigen Poetik aller Zeiten und Völker" nicht die Feder wegwerfe und alle Kritik und Krittelei auf ewig verschwöre.

Für die Ausbildung der deutschen Literatur war aber, wie schon Wernigke es ausgesprochen hatte, die Mitwirkung dieser vielgeschmähten Kritik kaum minder wichtig als die dichterische Vollgewalt, mit der Klopstock ein neues Ideal der Poesie seinen Zeitgenossen verkörpert hat. Erst das gleichzeitige Wirken der begeisternden Empfindung und erhabenen Einbildungskraft in Klopstocks Dichtung und der verstandesklaren und doch von sittlicher Wärme beseelten Kritik Lessings hat unserer neueren deutschen Literatur ihr Gepräge

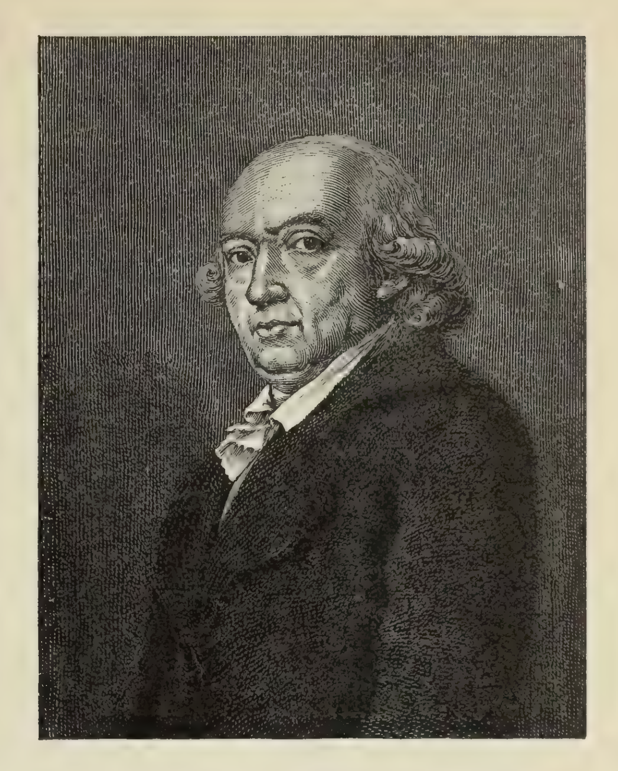
aufgedrückt, sie zum höchsten Ausdruck deutscher Kultur und zu einem der wichtigsten Erziehungsmittel unseres Volkes geschaffen.

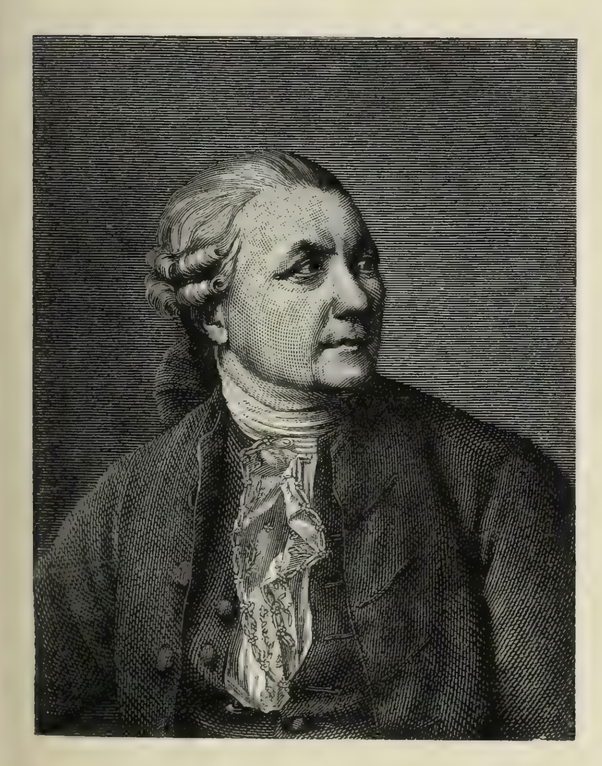
Im Herbste 1745 wurde der älteste Sohn des Kamenzer Pastor Primarius, Gotthold Ephraim Lessing (22. Januar 1729 bis 15. Februar 1781; siehe die beigeheftete Tafel „Vier deutsche Klassiker des 18. Jahrhunderts“), aus der Fürstenschule St. Afra zu Meißen entlassen, eigentlich vor dem bestimmungsgemäßen Alter; aber man konnte den guten, nur etwas mokanten Knaben auf der Schule nicht mehr brauchen. Die Lectiones, die anderen zu schwer waren, wurden ihm federleicht. Es gebe kein Gebiet des Wissens, berichteten die Lehrer, auf welches sein lebhafter Geist sich nicht werfe, das er sich nicht aneigne; nur müsse man ihn bisweilen innehalten, daß er seine Kräfte nicht übermäßig zersplittere. „Er ist ein Pferd, das doppeltes Futter haben muß.“ Welche Hoffnungen durfte die fromme Familie auf diesen Sohn setzen, als er im September 1746, also nur ein paar Monate nach Klopstock, die Universität Leipzig bezog, selbstverständlich zum Studium der Theologie, das schon seit dem 16. Jahrhundert in der Familie so gut wie erblich war. Der Sohn des Kamenzer Pfarrhauses hatte keine so frische, frohe Kinderzeit wie Klopstock durchlebt. Nicht im Freien hatte er sich getummelt; mit einem möglichst großen Haufen Bücher wollte der sechsjährige Knabe gemalt sein. Dagegen besaß er für seine nächste Umgebung und seine eigenen Mängel einen schärferen Blick als Klopstock. Als unter seinesgleichen in Leipzig dem jungen Studenten erst die Augen aufgegangen waren über seine bäuerische Schüchternheit und gänzliche Unwissenheit in Sitten und Umgang, da führte er auch mit fester und klarer Folgerichtigkeit den Entschluß durch, leben zu lernen. Nicht ein bloßer Buchgelehrter, ein Mensch wollte er werden.

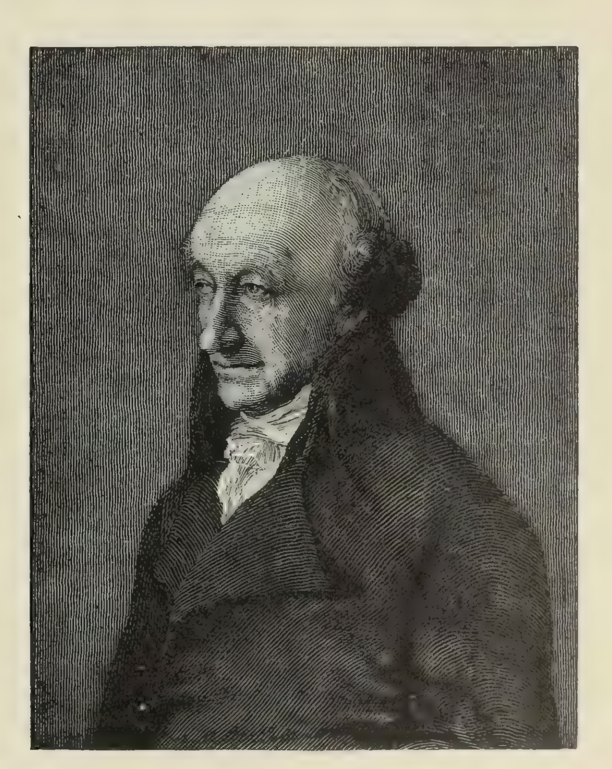
Die erzürnten und betrübten Eltern in Kamenz mußten sich darein finden, den Sohn von der Theologie zur Medizin übergehen zu sehen. Ende 1751 promovierte er in Wittenberg als Magister. Die dabei entstandene Arbeit über den Spanier Huarte, dessen „Prüfung der Köpfe zu den Wissenschaften“ er 1752 aus dem Spanischen übersetzte — das erste Buch, das den Namen „Gotthold Ephraim Lessing“ trägt — ist übrigens die einzige Arbeit Lessings geblieben, die, etwa wie Schillers Entlassungsschrift über den Zusammenhang der tierischen und geistigen Natur des Menschen, das Medizinische streift. Für die physikalische Wochenschrift „Der Naturforscher“ seines Vetters Christlob Mylius wie für dessen „Ermunterungen zum Vergnügen des Gemüts“ lieferte er nicht medizinische Beiträge, sondern anakreontische Lieder und Sinngedichte. Noch singen unsere Studenten von dem spöttischen Zecherbündnis, in dem der Mediziner Lessing erzählt, wie der Tod dem fröhlichen Trinker das Leben läßt unter der Bedingung, daß er Medizin studiere. Der Epigrammendichtung in deutscher und lateinischer Sprache hat sich Lessing noch die nächsten Jahre hindurch und ab und zu auch später, in starker Anlehnung an Martial und andere Muster, befleißigt. Seine Neigung trieb ihn, sich „in allen Gattungen der Poesie zu versuchen“. Daß der Naturforscher und satirische Komödiendichter Mylius, der von seiner Wochenschrift „Der Freigeist“ her selber den schrecklichen Beinamen erhalten hatte, Lessing in die Literatur einführte, in Leipzig und Berlin sein Genosse war, bis er im Beginn einer naturwissenschaftlichen Reise 1754 in London starb, erschien in Kamenz bereits bedenklich. Viel schlimmeren Eindruck aber noch mußte es dort machen, daß vom ersten Leipziger Semester an der angehende Theologe mit dem Theater Fühlung suchte.

In dem engen Bezirk einer klostermäßigen Schule waren die Komödien von Plautus









Vier deutsche Klassiker des 18. Jahrhunderts.

Erklärung der umstehenden Bilder.

1. **Gotthold Ephraim Lessing**, nach dem Lichtdruck (Gemälde von Johann Heinrich Tischbein dem Älteren, 1760) bei Gustav Könnecke, „Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Literatur".

2. **Johann Gottfried von Herder**, nach der Kreidezeichnung von Friedrich Bury (1799?), im Besitz Ihrer Exzellenz der Frau Staatsminister von Stichling zu Weimar.

3. **Friedrich Gottlieb Klopstock**, nach dem Kupferstich von J. H. Klinger (1789; Gemälde von Jens Juel, 1786), im Besitz des Herrn Heinrich Lempertz in Köln.

4. **Christoph Martin Wieland**, nach dem Bildnis von Ferdinand Jagemann (1806), im Besitz Seiner Königl. Hoheit des Großherzogs von Sachsen-Weimar-Eisenach.

und Terenz, die „Charaktere" des Theophrast seine Welt gewesen. Die Leipziger Schaubühne reizte ihn, es mit Darstellung moderner Torheiten zu versuchen. Und für die des „Jungen Gelehrten" konnte er gleich sich selbst zum Vorbild wählen. Die Neuberin führte das ihr zur Prüfung eingereichte Lustspiel sofort auf (Januar 1748). Der erste Erfolg machte Lessing Lust und Mut, den Titel eines deutschen Molière sich zu verdienen. Allein die sieben Jugendlustspiele bleiben mit Ausnahme des „Jungen Gelehrten", der durch Verwertung eigener Erfahrung und Torheit ein neues Element hereinbringt, noch vollständig innerhalb des Rahmens der sächsischen Komödie, wie sie unter Gottscheds Leitung sich gebildet hatte. Wenn Lessing im „Freigeist" den Stand der Geistlichen, in den „Juden" die Juden durch die Komödie zu verteidigen suchte, so stellte er eben den Angriffen, die Krüger und Mylius im Lustspiel gemacht hatten, in der gleichen Form Rettungen gegenüber. Nur der Dialog, nicht der Gang der Handlung, zeugt teilweise von einer einzig Lessing eigenen Lebhaftigkeit und Schlagfertigkeit.

Die Zeit vom August 1748 bis zum Oktober 1755 verbrachte Lessing in Berlin, abgesehen von einem zehnmonatigen Aufenthalt in Wittenberg (1751/52), währenddessen seine Promotion zum Magister stattfand. Es sind die für seine Entwickelung entscheidenden Jahre. Bereits war er entschlossen, einzig seinem innerlichen Berufe vernünftig zu folgen und sich in kein Amt, das seinem Freiheits- und Ausbildungsbedürfnis widerstrebte, drängen zu lassen. Wenn er aber erklärte, mehr in der Welt und in dem Umgang mit Menschen als in Büchern studieren zu wollen, so schloß diese Absage an die trockene Schulgelehrsamkeit der alten Zeit keineswegs das vielseitigste und eindringendste Studium aus. Schon die Notwendigkeit, den Unterhalt für seine sehr bescheidenen Lebensansprüche zu gewinnen, zwang ihm eine mannigfaltige literarische Beschäftigung auf. Er übersetzte Sittenlehren aus dem Englischen und aus dem Französischen, Teile von Rollins römischer und Marignys arabischer Geschichte, an deren selbständige Fortsetzung er dachte, wie politische Satiren Friedrichs des Großen („Drei Schreiben an das Publikum").

Schon 1748 hatte seine kritische Mitarbeit an der „Berlinischen privilegierten Zeitung", der jetzigen Vossischen, begonnen. Mitte Februar 1751 übernahm er die Schriftleitung des gelehrten Teiles, dessen Artikel fast im ganzen Jahrgange — die Zeitung erschien damals wöchentlich dreimal — ausschließlich von ihm verfaßt sind. Bis zu seinem Abgange von Berlin lieferte er massenhaft kleine Rezensionen und leitete außerdem vom März bis zum Dezember 1751 eine eigene Beilage, „Das Neueste aus dem Reiche des Witzes". Über alle Gebiete erstreckt sich Lessings Rezensententätigkeit dieser Jahre, deren Umfang uns erst die neuesten Forschungen erschlossen haben. An Zahl werden Lessings Rezensionen ja von Hallers Kritiken in den „Göttingischen gelehrten Anzeigen" weit übertroffen (vgl. S. 83), an Bedeutung keineswegs erreicht. Nicht überall kann Lessing in gleicher Weise eindringende Kenntnis des Gegenstandes besitzen, aber witzig, geistreich, sicher und von einer überraschenden stilistischen Gewandtheit zeigt er sich überall.

Es gewährt einen eigentümlichen Reiz, diese Rezensionen des jungen Lessing mit Herders Kritiken aus seiner Königsberger und Rigaer Zeit, mit Goethes Beiträgen zu den „Frankfurter gelehrten Anzeigen" zu vergleichen. Herder gibt stets weite Ausblicke, sucht seine eigene Ansicht zur Geltung zu bringen, fast unbekümmert um das ihm vorliegende Buch, hält sich an Einzelheiten, die einen verwandten Gedankengang bei ihm berühren. Der junge Goethe kritisiert aus dem allerpersönlichsten Empfinden heraus, geht überall auf

das Dichterische und Psychologische aus. Ganz anders Lessing, der geborene Kritiker. Scharf zugespitzt, wenn auch keineswegs immer unbedingt gerecht, hebt er die Hauptsache, auf die es ankommt, heraus, ohne sich durch Nebensächliches abziehen zu lassen. Bestimmt und klar, ohne alles journalistische Herumreden, lautet sein doch meist ins Schwarze treffender Kernspruch. Er will mit seinem Wissen nicht glänzen, aber er liebt es immerhin, seine bessere Kenntnis in überlegener Kürze zu zeigen.

Im „Neuesten“ gibt er schon so viel des Eigenen, daß er einen Teil dieser Aufsätze in die sechsbändige Sammlung seiner „Schriften“ (1753—55), dieses „ungeheure Mancherlei“, wie Herder sie nannte, aufnehmen konnte. Pastor Lange in Laublingen hatte in seiner Erwiderung auf Lessings erste Kritik seiner Horaz-Übersetzung das Duodezformat der Sammlung als ein „Vade mecum“ verspottet. Mit dem „Vademecum“ für Lange vernichtete Lessing 1754 nicht bloß den Ruhm des Hauptes der älteren Hallenser Schule, er verschaffte sich auch mit einem Schlage die unangreifbare Stellung des wegen seiner Sachkunde wie Schärfe gefürchtetsten Kritikers. Mißtrauisch beobachtete man von Zürich aus den Berliner Schriftsteller, der die schweizerischen Hexameter für Prosa erklärte und die Bodmerischen Patriarchaden fast ebenso schlecht wie Gottscheds und Schönaichs Werke behandelte. Ja selbst das Lob des „Messias“, dessen Anfang er ins Lateinische übersetzte, hatte er mit so viel Tadel vermengt, daß man den Kritiker, der in seinen eigenen Lehrgedichten („Die menschliche Glückseligkeit“, „Die Religion“ u. a.) zudem am Alexandriner und Reime festhielt, keiner der beiden streitenden Parteien zuzählen konnte.

Nicht eine dritte Partei, wie Sulzer und Bodmer meinten, wollte Lessing gründen, wohl aber die deutsche Kritik und damit die Literatur überhaupt von den veraltenden Parteigegensätzen freimachen. Einen natürlichen Bundesgenossen für dieses Streben mußte er in dem jungen Berliner Buchhändler erkennen, der 1755 „Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland“ erscheinen ließ.

Christoph Friedrich Nicolai (1733—1811), denn er war der Verfasser dieser witzigen Briefe, teilte im späteren Leben mit Gottsched die für beider Ruhm verderbliche Meinung, daß die von jedem von ihnen neu eingeführte Denkart auch die letzte und alleinige sei, die nach den Gesetzen der Vernunft im weiteren Weltlaufe zugelassen werden könne. Nicolai hat in diesen ersten kritischen Briefen wie später in den Literaturbriefen wirklich fördernd auf die Literaturentwickelung eingewirkt und wußte in der „Allgemeinen deutschen Bibliothek“, wenn sie auch sehr bald alles einseitig vom Standpunkt der Aufklärung aus beurteilte, doch eine Zeitlang die besten Kritiker zu einer bedeutenden Tätigkeit, die sich über alle Wissenszweige erstreckte, zu vereinen. Sein Roman „Das Leben und die Meinungen des Herrn Magister Sebaldus Nothanker“ (1773), der die Leiden und Verfolgungen eines aufgeklärten Geistlichen durch die tyrannische Orthodoxie anschaulich ausmalt, ist freilich keine Dichtung. Aber als Sittengemälde aus den Aufklärungskämpfen kommt dem von Chodowieckis Bildern ausgeschmückten Romane eine bleibende Bedeutung zu.

Indem Nicolai jedoch vom Ende der sechziger Jahre an den platten gesunden Menschenverstand als den einzigen Maßstab alles geistigen und künstlerischen Schaffens aufzwingen und mit einem Eigensinn, den er einst an den Herren Schweizern so sehr getadelt hatte, in allen Dingen nur seine eigene Meinung gelten lassen wollte, erschien er allmählich als der geschworene Feind jedes höheren Denkens und tiefen Empfindens. Er bekämpfte das Volkslied und parodierte „Werthers Leiden“, urteilte schlankweg ab über Kant und Fichte. So

beschwor er gegen sich Haß und Verachtung, die in den „Xenien“ und Fichtes Spottschrift „Friedrich Nicolais Leben und sonderbare Meinungen“ (1801) den durchaus wohlgesinnten, in seiner Art rastlos für die Bildung tätigen Mann und wackeren Patrioten mit Unrecht zum Typus des beschränkten Dummkopfes, Nörglers und Geistesfeindes stempelten.

Am Ende des Jahrhunderts erschien es unglaublich, daß „Nikel“ je mit Lessing Seite an Seite gekämpft habe. Mit den „Briefen“ von 1755 konnte sich indessen der junge Nicolai recht gut neben Lessing stellen. Ja, in der Kenntnis Shakespeares war er damals Lessing sogar überlegen, der weder in seinen „Beiträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters“ (1749/50) noch in seiner „Theatralischen Bibliothek“ (1754—58), die doch einen Überblick über die dramatische Literatur alter und neuer Zeit geben wollte, von einer Bekanntschaft mit Shakespeares Werken etwas verriet. Aber während Lessing die etwas später erworbene Kenntnis für die deutsche Literatur fruchtbar machte, blieb Nicolai auch in den Jahren der Einführung und allgemeinen Bewunderung Shakespeares auf seinem Standpunkte von 1755 stehen.

Da er Gottsched bereits als beseitigt ansieht, wendet Nicolai sich unter ausdrücklicher Anerkennung der früheren Verdienste der Schweizer gegen die Bodmerischen Patriarchaden. Im Anschluß an Wernigke, dem er einen eigenen Brief widmet, betont er die Unentbehrlichkeit einer scharfen Kritik, bezeichnet aber zugleich das Genie als die einzige Tür zu dem Vortrefflichen in den schönen Wissenschaften. Nicht Regeln und übel angebrachte Gelehrsamkeit, die gerade den deutschen Schriftstellern so oft die notwendigere Weltkenntnis ersetzten, nur das Genie sei der Probierstein eines schönen Geistes. So früh tauchen schon Ideen auf, die wir gewohnt sind, erst der Sturm- und Drangzeit zuzuschreiben. Aber freilich, als es in ihr mit dieser Geltendmachung des Genies Ernst werden sollte, da mochte Nicolai nichts mehr davon wissen. Ernst dagegen war es ihm mit dem Streben nach einer von den alten Parteien unabhängigen Kritik. „Die Kritik ist es ganz allein, die unseren Geschmack läutern und ihm die Feinheit und die Sicherheit geben kann, durch die er sogleich die Schönheiten und die Fehler eines Werkes einsieht.“ Feiner Geschmack sei nur die Fähigkeit, die Kritik jederzeit auf die beste Art anzuwenden.

Mit diesem Bekenntnisse leitete Nicolai 1757 die von ihm gegründete „Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste“ ein, in der die neue Berliner Partei ihr Organ finden sollte (siehe die Abbildung, S. 158). An ihre Stelle traten dann, als Nicolai bei Übernahme der ererbten eigenen Buchhandlung schon nach dem vierten Stücke die Leitung aufgeben mußte, die „Berliner Litteraturbriefe“. Zur Herausgabe der „Bibliothek“, der Lessing nur weniges beisteuerte, hatte sich Nicolai mit Moses Mendelssohn verbunden.

Moses, der Sohn des jüdischen Schulmeisters Mendel zu Dessau (1729—86), war Buchhalter in Berlin, als er Lessings und Nicolais Bekanntschaft machte. Mühsam hat er sich selbst erst den Gebrauch der deutschen Sprache und einer vom Talmud nicht beschränkten Bildung erwerben müssen, ehe er seinen Glaubensgenossen die gleichen Güter vermitteln konnte. Und in dieser Vermittlerrolle nimmt er eine bedeutende kulturgeschichtliche Stellung ein. Bereits vor dem Schlusse des Jahrhunderts gewannen die schöngeistigen Berliner Jüdinnen, unter ihnen mit in erster Reihe Mendelssohns Tochter, in der romantischen Schule einen nicht gerade erfreulichen Einfluß auf die deutsche Literatur. Dagegen kommt Mendelssohn in der Philosophie eine selbständige Bedeutung kaum in dem wichtigsten seiner popularphilosophischen Werke, in den Briefen „Über die Empfindungen“ (1755), zu. Seine vielbewunderten und -gelesenen Unsterblichkeitsbeweise im „Phädon“ (1767) sind höchstens durch die Vortragsart, nirgends durch die Originalität des Inhalts ein Fortschritt gegen das von Wolff Geleistete. Dessen Schule ist der Aufklärer

Mendelssohn zuzuzählen. Die kritische Schärfe, womit in „Pope, ein Metaphysiker!" (1755) die Verkehrtheit der Berliner Akademie auseinandergesetzt wird, Leibniz und Pope zusammenzustellen, verrät in der gemeinsam ausgearbeiteten Schrift doch jedenfalls mehr Lessings Gepräge als das des vorsichtigen Mendelssohn.

Bibliothek

der schönen

Wissenschaften

und

der freyen Künste.



Ersten Bandes erstes Stück.

Leipzig,
verlegts Johann Gottfried Dyck,
1757.

Titelblatt von Nicolais „Bibliothek". Nach dem Exemplar der Universitätsbibliothek zu Leipzig.

Mit Nicolai und Mendelssohn verband Lessing lebenslängliche Freundschaft. Nicht freundschaftlicher Natur, aber das weitaus wichtigste Verhältnis, das sich in Berlin für Lessing anknüpfte, waren seine Beziehungen zu Voltaire. Mit einer selbst bei ihm ungewöhnlichen Schärfe wendet sich Lessing in der „Dramaturgie" gegen Voltaires Dramen und Machenschaften. Er hatte als Übersetzer von Voltaires schmutzigen Prozeßschriften Gelegenheit gehabt, den „Witzigsten von Frankreichs Witzigen" als Menschen von der ungünstigsten Seite kennen zu lernen, und war schließlich von ihm beleidigt worden, freilich nicht ohne eigenes Verschulden.

Aber nicht nach der Kritik der Voltairischen Dichtungen darf man die Einwirkung des genialsten französischen Schriftstellers — Schriftstellers, nicht Dichters — und Führers der Aufklärung auf Lessing bestimmen wollen. Alles, was Voltaire mit Ausnahme seiner Verse ans Licht gebracht habe, rühmt noch 1779 ein gegen die frommen Herren gespitztes Sinngedicht Lessings, „das hat er ziemlich gut gemacht". Die Sammlung der Lessingschen Duodezschriften mit ihren „Rettungen" der von theologischem Eifer Verfolgten, ihrer Kritik und Philosophie, ihren Sinn- und Lehrgedichten, Theaterstücken und Fabeln, ihren Berichtigungen der Gelehrtengeschichte zeigen auf mehr als einem Blatte, daß ihrem Verfasser statt eines deutschen Molière nunmehr das Ziel eines deutschen Voltaire vorschwebte. Unmittelbar vor Beginn seiner eigenen Sammlung hatte Lessing 175[illegible] „des Herrn von Voltaire kleinere Schriften" übersetzt, und die Vorrede des Übersetzers läß

deutlich genug ersehen, was er selber an Voltaire bewunderte. Voltaire hatte für diese Verdeutschung sogar noch eine Eloge für seinen Wirt, den König von Preußen, eigens eingefügt. Die Wirkung der einzelnen Aufsätze dieses Bandes, wie „Über die Widersprüche in dieser Welt", „Gedruckte Lügen", „Anmerkungen über die Geschichte überhaupt", die Lobpreisungen des toleranten Sultans Saladin in der „Geschichte der Kreuzzüge", macht sich durch Lessings ganze Schriftstellerei hin bemerkbar. Wie hätte der junge deutsche Literat auch nicht bewundernd von dem Gedankenreichtum, der universalen Bildung lernen sollen, die Voltaire, der durch die Macht seiner Feder „die Geister zu unterjochen, fremde Könige sich zinsbar zu machen" verstand, im „Essai sur les mœurs" und dem unter Lessings Augen vollendeten „Siècle de Louis XIV" ausbreitete? Und mußte der persönliche Verkehr mit Voltaire und das Studium seiner Schriften ihn nicht immer wieder zu der großen Tagesfrage, dem Kampfe zwischen Aufklärung und Christentum leiten?

In diese Berliner Jahre fallen bereits die für Lessings Überzeugung grundlegenden religionsphilosophischen Studien, wie die „Gedanken über die Herrnhuter" und die systematisierenden Paragraphen „Das Christentum der Vernunft". Die ganze überreiche neuere Streitliteratur hat Lessing gerade zu dieser Zeit ebenso eifrig durchgegangen, wie er sich im Studium von Aristoteles und Leibniz eine feste philosophische Grundlage zu verschaffen suchte. Aber nur vermuten konnte der Leser der „Gelehrten Briefe" in Lessings „Schriften" diese Studien und des ebenso vielseitigen wie gründlichen Verfassers leidenschaftliche Teilnahme an religionsgeschichtlichen Fragen. Zur eigenen Beruhigung hatte Gotthold Ephraim diese Untersuchungen angestellt. Solange der orthodoxe Vater in Kamenz lebte, dachte der pietätvolle Sohn nicht an eine öffentliche Einmischung in die religiösen Kämpfe. Anders wie bei Voltaire war bei Lessing die höchste Intelligenz eben überall mit dem reinsten Gemüte, der lautersten Sittlichkeit zur schönsten Menschlichkeit gepaart.

Aber auf ästhetischem Gebiete, im Drama, da konnte Lessing immerhin, ohne berechtigte Gefühle zu verletzen, jetzt schon als Bahnbrecher hervortreten. Wie im Lustspiel hatte der Leipziger Student auch in der Tragödie Gottschedisch begonnen. Der Übersetzung von Marivaux' „Hannibal" folgten unter strenger Wahrung der drei Einheiten „Giangir" und „Henzi" in reimenden Alexandrinern. Die Behandlung des soeben blutig unterdrückten Versuchs einer Staatsumwälzung in Bern im „Henzi" statt irgendeiner antiken Verschwörung war freilich bereits gegen das Herkommen. Der letzte Band der „Schriften" brachte 1755 zur Ostermesse das erste bürgerliche Trauerspiel in Prosa: „Miß Sara Sampson".

Vielleicht nicht in allen Abschnitten ihrer Entwickelung, jedenfalls aber in ihren Anfängen gehen im 18. Jahrhundert bürgerliches Trauerspiel und bürgerlicher Roman nebeneinander her. Die mannigfachen Versuche, die man in Frankreich unternahm, in der comédie larmoyante ein Mittelding zwischen Komödie und Tragödie herzustellen, mußten sehr bald auch in Deutschland die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Gellert begann seine lateinische „Abhandlung für das rührende Lustspiel" („Pro comoedia commovente", 1751), die Lessing im ersten Stück seiner „Theatralischen Bibliothek" (1754) übersetzte, mit dem Hinweis auf diese Versuche, deren Berechtigung auch Gottsched in seiner „Kritischen Dichtkunst" ausdrücklich anerkannt hatte. Den entscheidenden Schritt zum bürgerlichen Trauerspiele tat aber der Engländer George Lillo bereits 1737 mit seinem „Kaufmann von London".

Ein junger Kaufmannsgehilfe, George Barnwell, läßt sich durch die Liebe zu einer Buhlerin zur Bestehlung seines Herrn, dessen Tochter ihn liebt, und zum Morde an seinem Oheim verleiten und endet traurig am Galgen. Derartige Stoffe waren schon den elisabethanischen Dichtern nicht völlig fremd. Noch in seinen letzten Monaten trug sich Lessing mit dem Vorsatz, das angeblich Shakespearische Drama „Der verlorne Sohn von London" zu bearbeiten.

Jedenfalls überraschte Lillos Stück auf dem Festlande und riß die Zuhörer mit sich fort. Noch immer galt in der deutschen Literatur Opitz' Vorschrift, daß die Tragödie nicht von geringen Standespersonen, sondern von königlichem Willen handeln müsse. Aber schon erklärte man auch, daß wir mehr mit unseresgleichen als mit Fürsten und Prinzessinnen Teilnahme empfänden. Nur ein Los, das auch uns Gleich- und Nahestehende treffen könnte, vermöchte unser Mitleid zu wecken. Zweifellos hängt diese ganze Bewegung, wie sie ungefähr gleichzeitig in Drama und Roman zur Geltung kam, mit einer beginnenden demokratischen Strömung, dem stärker erwachenden Selbstgefühl des tiers état zusammen. Im Drama tat in Deutschland erst Lessing mit seiner „Sara Sampson" den entscheidenden Schritt; im Roman war ihm bereits 1747 Gellert mit seinem „Leben der schwedischen Gräfin von G***" vorangegangen. Beide folgten englischen Vorbildern.

Samuel Richardson hat 1740 mit seiner „Pamela", der 1748 die „Clarissa" und 1753 „Sir Charles Grandison" folgten, dem englischen Roman zuerst die Weltstellung neben dem französischen erobert, die dann im 18. und 19. Jahrhundert eine Reihe berühmter englischer Erzähler befestigt und erweitert haben. „Pamela" und „Grandison" sind von Kästner übersetzt, „Pamela" ist von Goldoni und von Voltaire in der „Nanine", „Grandison" von Wieland in der „Clementina von Porretta" dramatisiert worden. Wie Lillos „Kaufmann von London" überall die Zuschauer bewegte, so haben die Romane Richardsons nicht nur empfindsame Leser wie den weinerlichen Gellert, sondern selbst Männer wie Diderot und Lessing gerührt und begeistert. In der Entzückung über Richardsons Romane war alle Welt einig und ließ sich auch durch Henry Fieldings wirklichkeitsscharfen Gegensatz zu Richardsons rührseliger Tugend nicht in der Bewunderung stören. Die Nachahmung der tugendhaften Romane Richardsons bildet fast eine eigene Literatur für sich. Selbst Rousseaus „Neue Heloise" und Goethes „Werther" gehören zu den Werken, die Spuren von Richardsons Einwirkung deutlich aufweisen.

Lange hatten im Roman und Trauerspiel Prinz und Prinzessin allein die Herrschaft geführt. In „Clarissa" und „Pamela" treten einfache bürgerliche Mädchen, und auch Lessings Sara ist ein solches, die vornehme Erbschaft an. Ein Dienstmädchen, das allen Versuchungen durch seine sehr bewußte Tugend widersteht und den Lohn dafür empfängt, der Wüstling Lovelace, der seiner Strafe nicht entgeht, Sir Charles Grandison, das Muster aller Tugenden, sind nun die Helden der einfachen Handlung. Der moderne Leser würde vor der umständlichen Zergliederung der Empfindungen und kleinen Verhältnisse zurückschrecken. In Gellerts und Lessings Tagen wirkte der psychologische Roman mit dem vollen Reiz der Neuheit.

Gellert hat sich in seiner „Schwedischen Gräfin" (1747/48) noch nicht zu der einfachen, engbegrenzten Handlungsarmut der „Pamela" entschlossen. Er läßt es an bunten Abenteuern, Krieg und Verbannung nach Sibirien, Wiederkehr Totgeglaubter und dadurch entstehender Doppelehe nicht fehlen, und moralisch erschien der Roman eben nur, weil der moralische Gellert sein Verfasser war. Als Varnhagen ihn einmal einer nichtsahnenden Gesellschaft vorlas, zeigten sich die Zuhörer über das neue unsittliche Werk des Jungen Deutschlands entrüstet. Allein diesen alten und bedenklichen Bestandteilen mischte Gellert

nun geschickt Bestandteile der Richardsonschen Erzählungskunst bei, so daß er für seine matte, charakterlose Halbheit als erster deutscher Nachahmer des vergötterten englischen Romandichters gefeiert wurde.

Auch Lessing hat für seine „Sara“ bei Richardson und Lillo starke Anleihen gemacht, ohne die englische Abkunft des ersten deutschen bürgerlichen Trauerspiels durch einen Kostümwechsel zu verschleiern. Der schwankende Verführer, das empfindsame entführte Mädchen, dem die aufgegebene Geliebte ihres Verehrers feindlich entgegentritt — ein in der „Emilia“ in anderer Weise verwendetes Motiv —, der schmerzlich gebeugte Vater, der mit seiner Verzeihung zu spät eintrifft, um die von der rachsüchtigen Buhlerin vergiftete Tochter zu retten: bis auf den alten, treuen, redseligen Diener sind es lauter Nachbildungen englischer Vorbilder, die auch hier, wie in der „Minna“ im Wirtshause, sich unter genauer Wahrung der französischen Zeiteinheit zusammenfinden. Der sonst so knappe Lessing hat sich dies eine Mal sogar von den englischen Sittenromanen zu einer ähnlich wort- und gefühlreichen Breite im Dialog verleiten lassen.

Aber durch diese Mängel kaum weniger als durch ihre Vorzüge, die ängstlich spannende Handlung, die Mitleid erregende Hilflosigkeit der echt weiblichen Sara, die als neues szenisches Hilfsmittel eindrucksvollen Kinderszenen, hat das erste bürgerliche Trauerspiel sofort den größten und nachhaltigsten Eindruck gemacht. Nicht leicht etwas so Rührendes habe er gelesen, schrieb der angesehene Professor der Theologie und gelehrte Orientalist Johann David Michaelis in den „Göttinger Anzeigen“, als dieses moralische Trauerspiel, „so uns mit Schauder und Vergnügen erfüllt hat“. Dreieinhalb Stunden, damals eine für den Theaterbesuch ganz ungewöhnlich lange Zeit, saßen die Zuschauer wie die Statuen und weinten, als die Ackermannsche Truppe im Juli 1755 zu Frankfurt a. O. das Stück zum ersten Male spielte. Der Dichter war dazu selbst von Berlin hingereist. Der Biograph von Ackermanns Stiefsohn Schröder rühmt es dem Prinzipale nach, daß er durch den Mut, das bürgerliche Drama Lillos und Lessings zuerst dem Spielplan einzuverleiben, die „neue Ära realistischer Schauspielkunst in Deutschland eröffnete“.

Die „Sara“ berührt uns heute altväterisch, obwohl eine gelegentliche Aufführung noch jetzt durch die starke Bühnenwirkung überrascht. Von den zahlreichen bürgerlichen Trauerspielen, die, wie Brawes „Freygeist“, Lessings Heldin unmittelbar auf dem Fuße folgten, erreichte kaum eines die Mittelmäßigkeit. Erst mit dem Eindringen neuer Tendenzen hob sich in den siebziger Jahren das bürgerliche Trauerspiel. Gerade der Dichter von „Kabale und Liebe“, dieser höchsten Leistung der ganzen Gattung, hat später über die Misere jener engbegrenzten bürgerlichen Gesellschaft wegwerfend geurteilt. Aber trotz aller Mängel, die teils der Gattung selbst anhaften, teils nur den einzelnen rührselig schwächlichen oder trivialen Werken zur Last fallen, bleibt die Schöpfung des bürgerlichen Trauerspiels, des drame schlechtweg, wie es die Franzosen bald nannten, eine der großen und folgenreichsten Taten Lessings. Er hat sich auch hier als der geniale Bahnbrecher erwiesen, der fest und sicher durchführte, wo andere zweifelnd herumtasteten. Und von unseren Tagen aus, in denen das bürgerliche Trauerspiel oder das soziale Drama fast die Alleinherrschaft beansprucht, fällt auf Lessings geschichtliche Leistung um so stärkeres Licht. Konnte doch einer der kritischen Führer der naturalistischen Bewegung am Ende des 19. Jahrhunderts, Julius Hart, in seinem sozialen Schauspiel „Sumpf“ (1886) es unternehmen, durch Umdichtung der im „Kaufmann von London“ und in der „Sara Sampson“ vorhandenen Motive und Charaktere ein modern-naturalistisches Drama zu schaffen.

Wenn Lessing im Beginn des Jahres 1756 auf seine kritische und dramatische Tätigkeit, seine gedruckten Schriften und zurückgehaltenen Entwürfe blickte, so konnte er bereits eine Stelle in der ersten Reihe der zeitgenössischen Literatur für sich mit Recht in Anspruch

nehmen. Er hatte jedoch genug von Literatur und Bücherstudium. Welt und Menschen wollte er kennen lernen. Froh ergriff er die günstige Gelegenheit zu einer großen Reise nach Holland, England, Frankreich, Italien. Aber noch war er nur bis Amsterdam gelangt, da bestimmte eine böse Kunde aus der Heimat seinen zahlenden Reisegefährten und damit auch ihn selber zu schleunigster Umkehr. „Ja freilich“, schrieb er am 1. Oktober 1756 ingrimmig an Mendelssohn, „bin ich leider wieder in Leipzig. Dank sei dem Könige von Preußen!“

---

2. Die Literatur während und am Schlusse des Siebenjährigen Krieges. Lessings letzte Kämpfe.

„Der erste wahre und höhere eigentliche Lebensgehalt kam durch Friedrich den Großen und die Taten des Siebenjährigen Krieges in die deutsche Poesie. Jede Nationaldichtung muß schal sein oder schal werden, die nicht auf dem Menschlich-Ersten ruht, auf den Ereignissen der Völker und ihrer Hirten, wenn beide für e i n e n Mann stehen.“ So oft hat man diese Worte angeführt, die Goethe in „Dichtung und Wahrheit“ bei dem Überblick über die deutsche Literatur ausspricht, wie sie dem Leipziger Studenten vorlag. Man hat aber nicht den Widerspruch beachtet, der zwischen dieser Überzeugung Goethes und dem oft zurückgewiesenen, immer wieder fälschlich erhobenen Vorwurf gegen unsere ganze klassische, doch nicht schal zu nennende Literaturperiode auftaucht, daß sie ohne alle patriotische Teilnahme den öffentlichen Ereignissen fremd gegenüberstehe. Ein deutsches Nationalgefühl, das auf eine Neugestaltung des staatlichen Lebens in völkischem Sinne dringt, hat es vor der Steinschen Reformzeit in der Tat kaum gegeben, wenigstens ist es in der Literatur nicht bemerkbar. Nicht ein Nationalgefühl im modernen Sinne wirkte bei der Schaffung des deutschen Fürstenbundes in Friedrichs letzten Jahren mit. Wieland hat in einem 1791 geschriebenen Aufsatz über den allgemeinen Mangel deutschen Gemeinsinns und Nationalgeistes auf die Unkenntnis der vaterländischen Geschichte und das Fehlen lesbarer Darstellungen aus der deutschen Geschichte als eine der Ursachen hingewiesen. Aber eben Wieland erzählte auch, in seiner Kindheit sei ihm zwar viel von allerlei Pflichten vorgesagt worden: „von der Pflicht, ein deutscher Patriot zu sein, war damals so wenig die Rede, daß ich mich nicht entsinnen kann, das Wort Deutsch — Deutschheit war noch ein völlig unbekanntes Wort — jemals ehrenhalber nennen gehört zu haben“.

Trotzdem ist gerade in der Literatur des 18. Jahrhunderts, und nicht nur in Klopstocks „Hermannsschlacht“, der deutsche Nationalgeist gepflegt worden, ja er ist überhaupt in erster Reihe von ihr ausgegangen, und nicht zum kleinsten Teile von Lessing. Allerdings hat Lessing zur Beruhigung von Gleims Ärger über die Berliner Zensur, die des Grenadiers Zorndorfer Siegeslied nicht durchgehen ließ, sich selber in einem Briefe einmal die Liebe des Vaterlandes als eine heroische Schwachheit abgesprochen. Allein dieser paradoxen Äußerung, wie Lessing sich in seiner starken Neigung zum Widerspruche gern zu ähnlichen verleiten ließ, braucht man bloß die Klagen der „Hamburgischen Dramaturgie“ über den Mangel der Deutschen an solch heroischer Schwäche entgegenzustellen, um jeden Vorurteilsfreien Lessings wahre Meinung erkennen zu lassen.

Nicht bloß die „Minna“, sondern auch das einaktige Prosatrauerspiel „P h i l o t a s“ (1759), in dem der gefangene jugendliche Held sich selbst den Tod gibt, damit sein königlicher

Vater die Früchte des Sieges nicht verliere, ist „die wahrste Ausgeburt des Siebenjährigen Krieges". Wie hätte Lessing dies kriegerische Stück schreiben, gerade den sich aufopfernden Helden wählen können, wenn das Lob eines eifrigen Patrioten nach seiner Denkungsart wirklich so wenig anstrebenswert gewesen wäre? Es ist doch die Liebe zum Vaterlande, die sich eben im Eifer für das Ansehen seiner Sprache, für die Freiheit seiner dichterischen Kräfte äußert, wenn Gleims und Kleists patriotische Dichtungen Lessing den freudigen Ausruf entlocken: „Eine Kompagnie solcher Poeten, so will ich den ganzen französischen Witz damit zum Teufel jagen."

Wirklich mit Witz den Gallier zu schlagen, der,

> „weil ihn für dies Verdienst ein deutscher Hof ernährt,
> das Deutsche stets durch schalen Spott entehrt",

gaben dem Epigrammatiker Kästner (vgl. S. 119) die Taten Friedrichs Gelegenheit. Dem Franzosen, der den Deutschen Geist abspricht, übersetzt Kästner Hippokrene mit Roßbach. An den König, der Deutschlands Ehre zuerst wieder vor dem fremden Spotte gerettet hatte, muß ein anderes Sinngedicht freilich die Klage richten, daß er, Deutschlands Ruhm, die Sprache des Volkes, das er besiegte, der Sprache der Seinen vorziehe.

Der Krieg hatte den Major von Kleist (vgl. S. 131) nach Leipzig geführt, und der gemeinsame Freund Gleim hatte wohl schon früher einer Annäherung zwischen dem Sänger des „Frühlings" und dem Dichter der „Sara" vorgearbeitet. Die Bekanntschaft wurde jetzt rasch zur innigsten Freundschaft. Kein Mann hat Lessing zeitlebens näher gestanden als der nach kurzem Zusammenleben ihm entrissene Kleist. Lessings Einfluß und die Zeitereignisse wirkten vereint, um Kleists Dichtung nun gegen das Ende seines Lebens noch einen anderen Charakter zu verleihen. Zwar für die Anregung, ein Trauerspiel vom Tode des römischen Philosophen „Seneka" zu dichten, brauchte Kleist seinem Berater, der dabei die Grenzen von Kleists Begabung völlig verkannte, nicht dankbar zu sein. Aber die „Neuen Gedichte vom Verfasser des Frühlings" brachten 1758 nicht nur jene unglückliche Nachahmung des Klopstockischen „Tod Adams", sondern auch die gerade in ihrer Einfachheit rührende Fabel vom gelähmten Kranich, die Lessing gewidmete Idylle „Milon und Iris" wie die Gleim gewidmete Erzählung freundschaftlicher Selbstaufopferung („Die Freundschaft"). Sie brachten vor allem die im böhmischen Lager (April 1757) gedichtete „Ode an die preußische Armee":

> Unüberwundnes Heer, mit dem Tod und Verderben
> in Legionen Feinde dringt,
> um das der frohe Sieg die güld'nen Flügel schwingt,
> o Heer, bereit zum Siegen oder Sterben! . . .
>
> Die Nachwelt wird auf Dich als auf ein Muster sehen;
> die künft'gen Helden ehren Dich,
> zieh'n Dich den Römern vor, dem Cäsar Friederich,
> und Böhmens Felsen sind Dir ewige Trophäen.
>
> Nur schone wie bisher im Lauf von großen Taten
> den Landmann, der Dein Feind nicht ist!
> Hilf seiner Not, wenn Du von Not entfernet bist!
> Das Rauben überlaß den Feigen und Kroaten! . . .
>
> Auch ich, ich werde noch — vergönn es mir, o Himmel! —
> einher vor wenig Helden ziehn.
> Ich seh' Dich, stolzer Feind, den kleinen Haufen fliehn
> und find' Ehr' oder Tod im rasenden Getümmel.

Der milde, menschenfreundliche Sinn des Dichters verleugnet sich in dem stolz-selbstbewußten Denkmal auf das friderizianische Heer ebensowenig, wie ihn der Soldat Kleist als Kommandant der Leipziger Lazarette vergaß. Aber auf weichliche Sentimentalität und betrachtende Schilderungen ist in Kleists letztem Liede „Cissides und Paches" (1759) die Vorführung entschlossener Tatkraft und Tat gefolgt.

Die reimlosen fünffüßigen Jamben, in denen Kleist nach dem Vorbild von Glovers englischem „Leonidas“ den kühnen Wetteifer der zwei makedonischen Freunde in Verteidigung der ihnen anvertrauten Feste Lamia gegen die athenische Übermacht schildert, klingen mit ihrem durchaus männlichen Versende kurz und scharf wie Schwertesstreich. Den kriegerischen Geist, der dies Heldengedicht zeugte, würden wir herausfühlen, auch wenn die kurze Schlußrede es nicht eigens hervorhöbe, daß der Dichter dies im Lärm des Krieges gesungen, als Friedrich, der teuern Tage nicht achtend, selbst für Volk und Land die Fahne vortrug in die Feinde, die aus aller Welt räuberisch gegen das Vaterland anstürmten.

Und rasch sollte sich des Dichters Sehnsucht nach dem edlen, ewiger Verehrung werten Tod fürs Vaterland erfüllen. Mit Spartermute kämpfte er auch noch verwundet an dem Unglückstage von Kunersdorf fort. Zu Frankfurt a. O., wo er am 24. August 1759 seinen Wunden erlag, mahnte sein Denkmal nach Jahrzehnten einen anderen Sprossen der Kleists an Dichterruhm und Sterben fürs Vaterland. Des Berichtes über das Begräbnis des Helden hat noch Schiller sich erinnert, als er Max Piccolominis Bestattung schilderte.

Der Sänger der preußischen Armee war nicht der erste, der das Lob seines Königs in Versen verkündigte. Wir hörten bereits im Halleschen Dichterkreise Pyra und Lange ihre lesbische Leier auf Friedrich und seine ersten Siege stimmen. Selbst der dem Eroberungskrieg so abholde Klopstock hatte in einem „Kriegslied“ den Eroberer Schlesiens gefeiert. In seinem Unwillen über Friedrichs Freigeisterei und Bevorzugung der französischen Literatur hat er allerdings das Lied später auf Heinrich den Vogler umgearbeitet. 1749 aber lauteten die im Ton der altenglischen Chevy-Chase-Ballade abgefaßten Strophen noch:

Die Schlacht geht an! der Feind ist da!
Wohlauf zum Sieg ins Feld!
Es führet uns der beste Mann
im ganzen Vaterland!

Es braust das königliche Roß
und trägt ihn hoch daher,
Heil, Friedrich! Heil dir Held und Mann
im eisernen Gefild!

Klopstocks bittere Ausfälle gegen Friedrich („Kaiser Heinrich“; „Die Rache“) entsprangen wirklich einer verhaltenen Bewunderung für Herkules Friedrich, der so gewaltig die Keule schwang, bedrängt von Europas Herrschern und den Herrscherinnen. Friedrichs Kampf erschien Klopstock, ehe 1789 die Errichtung der neufränkischen Freiheit seine Begeisterung weckte, als die größte Tat des Jahrhunderts. Ja er arbeitete sogar längere Zeit an einer Geschichte des Siebenjährigen Krieges im taciteischen Stil. So belegt auch Klopstocks Verhalten das Zutreffende in Goethes scheinbar widerspruchsvoller Bemerkung, die Abneigung Friedrichs gegen das Deutsche sei für die Bildung des Literaturwesens ein Glück gewesen, denn dadurch gestachelt, habe man erst recht gearbeitet, um auf deutsche Weise, nach innerer Überzeugung die Beachtung und Achtung des Königs zu erzwingen. Die deutsche Muse, die nach Schillers stolzen Worten „von des großen Friedrichs Throne schutzlos, ungeehrt“ ging, erschuf sich selbst den Wert. Kein Fürst, urteilte bereits vorher, freilich nicht ganz geschmackvoll, ein Mitarbeiter von Boies „Deutschem Museum“, erschaffe Talente, des sei die deutsche Literatur Zeuge. „Da waren keine Medizäer, die die Flecken ihres Ruhmes mit kastalischem Wasser auswuschen; kein eitler Ludwig, der unsterbliche Dichter ergriff, um sich mit ihnen in den Tempel der Unsterblichkeit einzudrängen. Aber bei uns war der Funke des Himmels. Die deutsche Literatur wand sich mit eigener Kraft aus ihrem Chaos hervor und ward durch sich — was sie ist. Ohne Unterstützung schwimmt sie ihre weite Sphäre wie ein Erdball, gestützt durch sich selbst, gehalten durch ihre Schwere.“

Auf Friedrich sahen aber voll Bewunderung die Dichter aller deutschen Stämme hin. Selbst während seines Aufenthaltes in der Schweiz hielt Wieland den Blick auf den preußischen König gerichtet, wenn er bei seiner epischen Ausmalung des Xenophontischen „Cyrus“

als Idealbild eines Herrschers (1759) erklärte, „den Cyrus unserer Zeit den würdigeren Dichtern einer späteren Welt“ zu überlassen. Cronegk klagte nach Schwerins Heldentod in seiner langen und jammernden Ode „Der Krieg“ geradezu, der Deutschen Lied sei noch zu niedrig, Friedrichs Lorbeeren würdig zu besingen.

Singt, Böhmens unwegsame Höhen,
Singt, Lobositz' und Prags Trophäen . . .
O kämpft, ihr wirklich deutschen Heere,
Für Freiheit und Religion!
Kämpft, mut'ge Preußen! Sieg und Ehre
und ew'ge Palmen warten schon.

Der Ansbacher Dichter vermag indessen selbst den Sieg nicht ohne Tränen zu sehen, durch den im Kampfe des Adlers gegen Adler, Bruders wider Bruder das traurige Deutschland sich selbst zerstöre. Es ist bemerkenswert, daß auch Uz in Ansbach, der noch 1760 „das Schicksal“ um den Erfolg des großen Friedrich im waffenvollen Felde anflehte, doch in einer Ode an Gleim gleichfalls der deutschen Muse das Jauchzen wehrt, „denn Deutschland fühlt der Waffen Wut“. Die preußischen Kriegslyriker hatten nicht wie die Dichter draußen im Reiche dies Gefühl eines Bruderkrieges. Ihnen galten als die Vertreter von Maria Theresias Heer Kroate und Pandur. Selbst in Gleims schönem Liede an die Kaiserin-Königin, mit dem Lessing 1758 der Ausgabe der „Preußischen Kriegslieder von einem Grenadier“ durch den Wunsch nach Frieden und Versöhnung einen Abschluß nach seinem Sinne gab, findet das von Cronegk und Uz vertretene deutsche Gemeingefühl keinen Ausdruck.

Auch Gleim hatte wie Klopstock eine Geschichte des dritten Schlesischen Krieges schreiben wollen und erbat sich dafür von seinem Freunde Kleist Berichte aus dem Feldlager. Diesen Kleistischen Briefen, die zugleich eine hübsche Ergänzung der in ihrer knappen Sachlichkeit klassischen „Geschichte des Siebenjährigen Krieges in Deutschland“ von einem Mitkämpfer, dem preußischen Hauptmann Johann Wilhelm von Archenholz (1789), bieten, gebührt wohl etwas Anteil an dem Ruhme, der den Gleimschen Grenadierliedern mit Recht zugefallen ist. Das begeisterte Miterleben einer großen Zeit ließ den tändelnden Anakreontiker hier den rechten Ton am rechten Orte finden.

Lessing hat die Gleimschen Grenadierlieder herausgegeben und in dem Vorbericht zwar auf den hellenischen Tyrtäus hingewiesen, aber nur die alten deutschen Barden zum Vergleiche geeignet erklärt. So lenkt die aus nationalen Kriegstaten hervorgehende Dichtung den lange in der Fremde schweifenden Blick sofort auf die eigene nationale Vergangenheit hin. Wenn wir seit Herder und „Des Knaben Wunderhorn“ das echte Volkslied besser kennen, so wurde von Lessing und seinen Zeitgenossen Gleims Kriegsdichtung doch wegen ihres starken Gegensatzes zu allem Gewohnten als Sprache des Volkes empfunden. Es wollte schon etwas sagen, daß ein gebildeter Dichter die Maske eines gemeinen Soldaten vorzunehmen nicht verschmähte. Und es war nicht bloß Maske. Gleim traf im allgemeinen wirklich den Volkston, wobei ihm biblische Entlehnungen gute Dienste taten. Klopstocks Kriegslied hat die Grenadierlieder im Versbau beeinflußt. Aber Gleim hat nicht nur durch den ausnahmslos männlichen Reim und leichteren Rhythmus, sondern auch durch treuherzigen Humor und die schon von Lessing gerühmten naiv-erhabenen Bilder eine Klopstock ganz fremde Volkstümlichkeit erreicht, sei es, daß er das belustigende Davonlaufen der Reichsvölker und witzigen Franzosen bei Roßbach schildert oder die mörderische Erstürmung der Schanzen vor Prag, da Friedrichs Grenadier auf Leichen hoch einherging, und die Überwindung der großen Macht durch die von Friedrichs Geist geführte kleine Potsdamer Wachtparade bei Leuthen besingt.

Durch Gleims Grenadierlieder wurde zuerst in weiteren Kreisen Beachtung für das Volkslied, oder was man hier und da irrtümlich dafür hielt, geweckt. Dies kam auch der schlesischen Schneidersfrau Anna Luise Karsch (1722—91) zugute. Sie tauchte 1760 zuerst in Berlin auf und wurde durch ihre gewandten Improvisationen in Reimen, eine in Deutschland allerdings nicht so häufig wie in Italien vorhandene Fertigkeit, rasch beliebt, ähnlich wie vor dem Ausgang des 19. Jahrhunderts die Gunst der Mode sich ebenso

übertreibend wie flüchtig der ostpreußischen Volksdichterin Johanna Ambrosius zugewendet hat. Ungleich mehr noch als heute mußte in der Zeit, ehe durch Herder der Anteil des Volkes an der Dichtung festgestellt war, den sogenannten gebildeten Ständen eine geistige Befähigung, die außerhalb ihrer Kreise und des gewöhnlichen Schulbildungsganges hervortrat, als ein höchst überraschendes Wunder erscheinen und dann auch leicht stark überschätzt werden. Die schlesische Naturdichterin, die in ihren zwei Ehen des Üblen genug erfahren hatte, besaß wirklich eine ganz außergewöhnliche Leichtigkeit, Verse hervorzusprudeln, und indem sie mit Triumphliedern auf die Siege des Königs begann, fand sie auch einen glücklichen, anziehenden Stoff.

Friedrich, welcher der Karschin eine Audienz gewährte, wollte indessen von ihr nicht mehr als von kunstvolleren deutschen Dichtern wissen; erst sein Nachfolger schenkte der deutschen Sappho ein Haus. Die Versuche, die Naturdichterin zur klassischen Poetin zu erziehen, brachten ihr nur den alten mythologischen Apparat bei, der ihren Gedichten (1764 und 1792) wenig aufhalf. Aber wie hätte Ramler, dessen Unterweisungen sie genoß, sein an allen deutschen Dichtern geübtes Schulmeisteramt des Verbesserns nicht auch an der Karschin ausüben sollen, bei der zugleich die Verpflanzung des wild Gewachsenen ins klassizistische Treibhaus erprobt werden konnte! Manch lyrisches Blümchen, spotteten die „Xenien", habe der Krebs in Berlin zu Tode gekneipt. Nicht bloß Lichtwer, sondern alle Dichter, von denen Ramler in seiner vierbändigen Auswahl „Lieder der Deutschen" (1766) Proben aufnahm, hatten sich über eigenmächtige Änderungen ihrer Gedichte zum Zwecke einer gleichmäßigen Korrektheit zu beschweren. Freilich verfuhr der gelehrte Verskünstler gegen seine eigenen Gedichte, in deren Ausfeilung er sich nie genug tun konnte, nicht besser.

Karl Wilhelm Ramler aus Kolberg (1725—98) wurde schon 1748 als Lehrer für Philosophie und schöne Wissenschaften am Berliner Kadettenhause angestellt und fand als der einzige deutsche Dichter sogar Aufnahme in der Berliner Akademie (1786). Als Haupt des literarischen Montagsklubs stand er fünfunddreißig Jahre lang an der Spitze der Berliner Schriftsteller, von denen die Mehrzahl, wie Sulzer und Lessing, ihn als Freund und Kunstrichter ungemein schätzten. Der „deutsche Horaz" erfreute sich überhaupt eines unangreifbaren Ansehens.

Erst nach dem Vorgange Klopstocks hatte er, ohne dem Reime völlig zu entsagen, sich an die Nachbildung der Horazischen Strophen gewagt, forderte und übte dann aber, obwohl sein eigenes Gefühl für musikalischen Rhythmus stark zu wünschen übrigließ, eine metrische Strenge, wie sie selbst Voß später nicht so peinlich innehielt, Klopstock überhaupt niemals anstrebte. Ehe Klopstock mit der Sammlung seiner Oden hervortrat, hatte Ramler sich, nach Schubarts Urteil, „auf den Gipfel unseres besten Odendichters emporgeschwungen". Einen typischeren Vertreter des nüchternen, prunkvollen Klassizismus als Ramler könnte man in der deutschen Literatur kaum ausfindig machen.

Wenn Ramler etwa die Befreiung der belagerten Seefestung Kolberg in dem Gleichnisse von Andromedas Rettung durch Perseus feiert oder wegen eines in Berlin zur Reife gelangten Granatapfels Urania ihre mythologischen Kenntnisse vortragen läßt, so denkt man unwillkürlich an die mythologischen Allegorien der Versailler Deckengewölbe. Wie auf der Titelvignette seiner „Werke" römische Waffen als Siegeszeichen zu Füßen der Büste Friedrichs des Einzigen niedergelegt sind, vor der die Muse die Taten des Königs aufzeichnet, so ist antikisierende Renaissancedichtung und Zeitgeschichte in Ramlers Oden merkwürdig gemischt. Nur kommt bei dem Berliner Horaz noch etwas gut preußische Steifheit dazu. Aber es ist ihm auch gut patriotischer Ernst, wenn er mit würdevoller Begeisterung seiner

König besingt und Friedrichs Feinde angreift. Lessing, dessen Urteil freilich durch Freundschaft beeinflußt erscheint, wenn er Ramler als den Stolz Deutschlands rühmt, dem unsere Nachbarn keinen gleichen Mann zur Seite stellen könnten, Lessing meint, kein König sei jemals schöner besungen worden als der preußische in der „Ode an den König":

Friedrich! du dem ein Gott das für die Sterblichen
zu gefährliche Los eines Monarchen gab,
und, o Wunder! der du glorreich dein Los erfüllst . . .

So verschieden Ausdruck und Form auch sind, die frischen Grenadierlieder Gleims und Ramlers schwer hinschreitende Oden gehören doch zusammen. Erst vereint zeigen sie uns, wie der große König und seine Taten, die auch das Volkslied von „Fridericus rex, unser König und Herr" feiert, der deutschen Lyrik jener Jahre ihren wichtigsten Inhalt geben. Wenn die vielfachen und verschiedenartigen Nachahmungen der Grenadierlieder dann dänischen und schweizerischen Patriotismus an die Stelle des preußischen setzen oder gar wie Weißes Amazonenlieder das endlich gewonnene Leben wieder zur klassizistischen Gliederpuppe erstarren machen, so sind sie doch alle durch Gleims Berührung mit dem nationalen Leben entstanden.



Titelvignette aus K. W. Ramlers „Poetischen Werken", Berlin 1800.

Ein Monarch, schrieb der Schweizer Zimmermann in seinem Buche „Vom Nationalstolze" bereits 1758 im Hinblick auf die Taten des preußischen Königs, erhebe sich nicht auf den Schultern seiner Nation, indem er sie unbemerkt unter sich stehen lasse. „Sie ersteiget mit ihm die gleiche Höhe, nur mit dem Unterschied, daß er an der Spitze eines ruhmwürdigen Volkes steht und sein großer Name an eines jeden Stirne geschrieben ist. Die Ehre des Monarchen erstreckt sich auf seine Nation. Darum vereiniget ein König, der regieren kann, die Würde eines ganzen Volkes in sich, darum ist seine Ehre von der Ehre des Vaterlandes nicht getrennt."

Völlig konnte man selbst in der republikanischen Schweiz sich dem Eindruck von Friedrichs Taten nicht entziehen. Indessen zeigte Bodmer, der doch in seinem Kreise ein eifriger Vaterlandsfreund war, durch seine Parodierung von Lessings „ungeratenem Helden Philotas", wie wenig Verständnis man in den friedlichen Alpentälern für das Gefühl der kriegerischen Ehre und Begeisterung besaß, das Kleists und Gleims Lieder beseelte, das Thomas Abbt bei seiner warm empfundenen Schrift „Vom Tode fürs Vaterland" (1761) leitete. Den Verfasser der „Campagne-Gedichte" und „Freundschaftlichen Poesieen eines Soldaten" (1764), den Ostpreußen Johann Georg Scheffner, dagegen hatte wieder Abbts berühmte Schrift derart begeistert, daß er, allen Gefahren trotzend, aus seiner von den Russen besetzten Heimat entfloh, um in die Armee des großen Königs einzutreten.

Es ist bezeichnend, daß eben zu der Zeit, da Deutschland und nicht der schlechteste Teil der deutschen Dichtung vom Kriege widerhallte, die Schweiz der deutschen Literatur den

klassischen Vertreter der schäferlichen Idylle schenkte. Als Klassiker der Rokoko-Idylle darf man den Züricher Salomon Geßner (1730—88) wohl rühmen, denn wenn seine Hirten und Schäferinnen uns heute auch geziert und unnatürlich erscheinen, „innerhalb ihrer Zeit, über die keiner hinaus kann, der nicht ein Heros ist, sind Geßners idyllische Dichtungen durchaus keine schwächlichen und nichtssagenden Gebilde, sondern fertige und stilvolle kleine Kunstwerke". So urteilte über Geßner einer, der gleich ihm selber Maler und Dichter in einer Person war, sein Stadtgenosse Gottfried Keller.

Als Geßner zur Erlernung des Buchhandels 1749 nach Berlin kam, wurde ihm dieser Beruf bald so unerträglich, daß er Anstrengungen machte, sich selbst seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Er begann zu zeichnen und zu radieren. An seinen anakreontischen Poesien — auch das vielgenannte „Lied eines Schweizers an sein bewaffnetes Mädchen", von 1751, kommt über bloße Anakreontik nicht hinaus — hatte sein Freund Ramler mehr auszusetzen als zu loben. Er gab ihm aber den guten Rat, es doch mit einer rhythmisch gehobenen Prosa zu versuchen. Als dann Geßner, ihm folgend, seine Idyllen in Prosa schrieb, konnte dies Ramler freilich nicht abhalten, einige von ihnen in Hexameter umzusetzen. In Zürich brachte es Geßner durch Tüchtigkeit und anspruchslose Liebenswürdigkeit allmählich als Maler und Bürger zu einer höchst angesehenen Stellung. Auf seinem Amtssitz im Sihlwalde lebte er als Aufseher über die Kantonswaldungen im Sommer in glücklich frohem Familienkreise mitten in der Natur. Schon der Knabe hatte innig deren Reize gefühlt seit der Zeit, da der redliche Brockes durch sein „Irdisches Vergnügen" ihm zuerst die Augen für die mannigfaltigen Schönheiten der kleinsten Einzelheiten geöffnet hatte. Das gleich lebhafte Naturgefühl bekundete der gereifte Mann als Dichter wie als Maler, die in ihren Leistungen auf jedem einzelnen Kunstgebiet einer den anderen stützen und in ihrer Eigenart erklären.

Schrieb Geßner in seinem berühmten „Brief über die Landschaftsmalerei" doch selber: „Die Kenntnis beider Künste mehr verbunden, würde den Maler befähigen, mit mehr Geschmack edlere Gegenstände zu wählen, den Dichter, mehr Wahrheit und Malendes im Ausdruck seiner Gemälde zu zeigen." Geßner übt nicht Zergliederung und Nutzanwendung des Einzelnen wie Brockes, noch die schwermütige Betrachtung Kleists, aber er hat von beiden und von Thomson gelernt. Der Künstler sieht überall anmutige, in sich geschlossene Bildchen, die er in der Ausführung, sei's mit der Feder, sei's mit dem Stift, stilisiert. Schließt er in den Idyllen vom „Tode Abels" und dem Gemälde zweier Liebenden „aus der Syndfluth" sich dem Stoffkreise der Bodmerschen Patriarchaden an, so stellt der heitere Sinnenfreund uns doch lieber den schönsten der Hirten, „Daphnis", vor Augen (1754). Wir sehen mit ihm den Nymphenreigen am Frühlingsfeste sich schlingen und werden mit ihm über den stürmischen Fluß Neäthus, der ihn von Heimat und Geliebten abwärts zu reißen droht, von Amor zur harrenden Phillis geleitet.

Das dunkle Verlangen nach der künftigen Geliebten lehrt den „ersten Schiffer" (1762), den Baumstamm auszuhöhlen und sich in ihm zu dem Eiland zu wagen, das einstens in einer Schreckensnacht durch die Fluten vom Lande losgerissen wurde. Dort sehnt sich die mit der Mutter einsam lebende Melida — Shakespeares Miranda aus dem „Sturm" nicht ganz unähnlich — in reizender Unschuld nach einem anderen Geschöpfe, wenn sie, in der dunkelsten Laube sitzend, durch viele Tage alle Vorgänge um sich herum bemerkt. „Zween Vögel hatten ein reinliches Nest sich gebaut, dann spielten sie mit süßer Freundlichkeit auf nahen Ästen. O wie sie sich liebten! Bald darauf sah ich Eiergen in dem Neste, die der eine mit sorgfältiger Wache mit seinen Flügeln deckte, indeß der andre auf nahen Ästen ihm zur Kurzweil sang. Bald sah ich unbefiederte kleine Vögel, wo die Eier sonst waren, indeß daß die grössern mit neuer Freude sie umflatterten, und Speise mit ihren Schnäbeln den noch unbehülflichen brachten, die mit zwitschernder Freude sie empfiengen; nach und nach befiederten sie sich, und schwangen die noch schwachen Flügel; aber izt huben sie sich aus ihrem kleinen Nest auf den nahen Ast, die grössern flogen ihnen vor, als wollten sie ihnen Mut geben, das gleiche zu wagen. O meine Mutter, wie lieblich war das zu sehen! Sie schwangen oft die Flügel, als wollten sie es wagen; und furchtsam wagten sie es nicht. Da wagt es

der Kühnste, und sang vor Freude über die gelungene Sache, und schien seinen furchtsamern Gespielen zu rufen; sie wagten es auch, und izt flatterten sie umher und sangen mit allgemeiner Freude. Ach was wunderliche Gedanken da bei mir entstanden! Warum sind wir allein, denen diese Freude versagt ist?"

Man begreift den außergewöhnlichen Beifall, den die Übersetzungen Geßners durch den für das Bekanntwerden der deutschen Literatur in Frankreich eifrig tätigen Michael Huber in Frankreich fanden. Sprach aus diesen Idyllen doch eine verwandte Naturstimmung und Unschuldswelt, wie sie etwas später (1788) in Bernardin de Saint-Pierres „Paul et Virginie“ entzückte. In Deutschland hatte man Geßners früheste Versuche wenig beachtet, erst 1756 begann mit der Sammlung der „Idyllen von dem Verfasser des Daphnis“ auch bei uns die Bewunderung des deutschen Theokrit. Den Höhepunkt seines Ruhms erreichte er mit der nach dem Kriege 1765 erscheinenden, vermehrten Sammlung, deren in nebenstehender Abbildung wiedergegebene Titelvignette in Stab und Hirtenrohr die Schäferabzeichen aufweist, im Taubenpaar die Zärtlichkeit seiner Liebespaare andeutet, in der Rankenumrahmung an seine Naturschilderungen erinnert. Geßners Gemälde von Empfindungen und Beschäftigungen nach einem ganz verschönerten Ideal fand Herder freilich mit Recht weit verschieden von des Griechen Theokrit Vorführung von Leidenschaften und Empfindungen nach einer verschönerten Natur. Geßners Dichtung trägt in der Tat noch die Züge des Rokoko. Aber in seiner stillen Einfachheit wird dabei doch schon eine reinere Auffassung der Antike angestrebt, mehr Annäherung an die Eklogen Theokrits und Vergils gesucht, als sie in der ganzen vorausgehenden Schäferdichtung zu finden ist.



Titelblatt von S. Geßners „Schriften“, Teil II, von ihm selbst radiert.

Völlig vergessen wir bei Geßner doch nicht, daß wir in dem Zeitabschnitt von Winckelmanns Wirken leben. Vergleichen wir Geßners Klage des ziegenfüßigen Fauns um den zerbrochenen Krug, seine Mirtyll und Chloe mit den Satyrn, Bauern und Winzern in den bald folgenden realistischeren Idyllen des Malers Müller, so scheint Geßner freilich noch der älteren Hirtendichtung anzugehören, die seit der Renaissance in der ganzen europäischen Literatur so reiche Pflege fand. Aber wenn der Züricher Maler auch am Ausgangspunkte dieser Reihe steht, so empfanden die Zeitgenossen in seiner Schlichtheit und Naturschilderung doch mit gutem Grunde zugleich etwas Neues, dem sie freudig zustimmten.

Wie schwer und langsam alles Neue durchzusetzen sei, das sollte Lessing eben während der zwei ersten Kriegsjahre, die er in Leipzig zubrachte, wieder einmal erfahren. Nicolai hatte die von ihm ins Leben gerufene „Bibliothek der schönen Wissenschaften“ mit einer „Abhandlung vom Trauerspiele“ eröffnet, die Lessing zu einer lebhaften Darlegung und Verteidigung seiner abweichenden Ansichten in einem regen Briefwechsel mit

Nicolai und Mendelssohn Anlaß gab. Beide Herausgeber der Bibliothek hatten aber auch ein Preisausschreiben für das beste Trauerspiel erlassen. Lessing war zur gleichen Zeit mit verschiedenen dramatischen Arbeiten beschäftigt; unter anderem hatte er eine weitangelegte Übersetzung und Bearbeitung von Goldonis Theater bereits zu drucken angefangen. Er selbst ist aber auch der „junge Tragikus", von dessen nur langsam fortrückender Arbeit er im Herbste 1757 den Berliner Freunden berichtet.

Ursprünglich hatte er eine Tragödie „Das befreyte Rom" schreiben wollen. Jetzt meinte er, das Schicksal einer Tochter, die von ihrem Vater, dem ihre Tugend werter sei als ihr Leben, umgebracht wird, wäre auch ohne Umsturz der ganzen Staatsverfassung seelenerschütternd genug. So arbeitete der Autor der „Miß Sara Sampson" unter Benutzung mancher Freiheiten der englischen Bühne an einer bürgerlichen Virginia, der er auch schon den neuen Namen gefunden hatte: „Emilia Galotti" sollte sie heißen. So früh begann die Arbeit an dem erst 1772 vollendeten Trauerspiel.

Zu einem bestimmten Zeitpunkte eine Arbeit abschließen zu müssen, war niemals Lessings Sache. Aber seinen jungen Freund und Schüler Joachim Wilhelm von Brawe (geb. 1738 zu Weißenfels), einen Zögling von Schulpforta, trieb er an, sich mit seinem bürgerlichen Trauerspiel „Der Freygeist" um den Preis zu bewerben. Der schon als Zwanzigjähriger gestorbene Brawe hat außer dem in Prosa geschriebenen Drama nur noch ein nach Cäsars Ermordung spielendes Trauerspiel „Brutus" hinterlassen, und zwar in reimlosen fünffüßigen Jamben, der Versform, der die klassische Zukunft des deutschen Dramas gehören sollte. Brawe vertrat also in seinen beiden Werken den Fortschritt des Dramas, wie Lessing ihn wünschte. Die Preisrichter zogen aber dem bürgerlichen, psychologischen Trauerspiel in Prosa die klassizistische Alexandrinertragödie „Codrus" des fränkischen Reichsfreiherrn Johann Friedrich von Cronegk vor, der, so jung er war (1731 zu Ansbach geboren), doch seinen Sieg nicht mehr erleben sollte. Der Schüler Gellerts, denn das war Cronegk, der moralische Wochenschriften, Lehrgedichte und fromm philosophierende „Einsamkeiten" nach dem Muster von Youngs „Nachtgedanken" verfaßt hatte, schlug den Schüler Lessings, die Gottschedisch-französische Tragödie das bürgerliche Trauerspiel aus dem Felde. Mit Cronegks nachgelassener Märtyrertragödie „Olint und Sophronia", die eine Liebesepisode aus Tassos „Befreitem Jerusalem" mit viel Moral und Frömmigkeit in Alexandrinerreimpaare gebracht und in fünf Aufzüge abgeteilt hatte, wurde später das Theater in Hamburg eröffnet. Lessing aber spottete von dem preisgekrönten Dichter: „Wenn Hinkende um die Wette laufen, so bleibt der, welcher von ihnen zuerst an das Ziel kommt, doch noch ein Hinkender."

Wenn man sich an die Kritik erinnert, die Lessing in der „Hamburgischen Dramaturgie" in ähnlicher Schärfe wie gegen Cronegks „Olint und Sophronia" auch gegen Weißes „Richard III." richtete, so läßt sich mit Sicherheit schließen, daß die beginnenden Bühnenerfolge seines Jugendfreundes Weiße ihm nicht eben eine große Genugtuung für Brawes Unterliegen gewähren mochten. In erster Studentenzeit hatte er freilich gemeinsam mit Christian Felix Weiße (1726—1804) französische Trauerspiele übersetzt, um sich dadurch freien Eintritt zu den Vorstellungen der Neuberschen Truppe zu verdienen. Weiße wurde als Kreissteuereinnehmer in Leipzig dauernd ansässig. Auf Lessings Empfehlung übernahm er 1759 die Leitung der von Nicolai gegründeten „Bibliothek", die unter ihm ein Herd vorsichtiger Mittelmäßigkeit und kritischer Leisetreterei wurde. Als Spittel

invalider Poeten verhöhnten die „Xenien" „die Leipziger Geschmacksherberge". Aber der Masse der Schriftsteller und des Publikums wußte es Weiße als Dichter wie als Kritiker recht zu machen. Ohne jemals einen entschiedenen Schritt vorwärts zu tun, verstand er sich darauf, seinen zahlreichen Dichtungen durch eine geschickte Mischung von Altem und Neuem immer den Erfolg zu sichern. Er schloß sich der Anakreontik mit scherzhaften, der Kriegslyrik mit Amazonenliedern an, die weder bei Preußen noch Sachsen Anstoß erregen konnten. Und ebenso geschickt lobt er in der Einleitung zu seinen Trauerspielen („Beytrag zum Deutschen Theater", 1759—68) zugleich die Wohlanständigkeit und Regelmäßigkeit der Franzosen wie die großen tragischen Situationen, Charaktere und Leidenschaften der Engländer. Demgemäß behandelt er „Richard III." streng nach französischer Schablone und macht aus „Romeo und Julie" ein bürgerliches Trauerspiel, das trotz seiner erschreckend prosaischen Verballhornung lange auf deutschen Bühnen Entzücken erregte.

Verdienter war der Weiße für seine Lustspiele gespendete Beifall, und mit seinen komischen Opern wurde er von 1765 an der beliebteste und am meisten gespielte deutsche Theaterdichter vor Iffland und Kotzebue. Zu diesem Erfolge des deutschen Singspiels trug freilich der treffliche Johann Adam Hiller (1728—1804) durch seine Musik nicht weniger bei als der Dichter, der zudem das Beste sehr oft englischen und französischen Vorbildern schuldete. Aber Hiller und Weiße arbeiteten so gut zusammen, wie es in der Oper seltene Ausnahme war und ist; sie schufen wirklich ein deutsches Singspiel, das in seiner Anmut und Harmlosigkeit mehr als zwei Jahrzehnte nicht wenig zum Vergnügen der noch nicht anspruchsvollen Zeitgenossen beitrug und ehrenvolle Anerkennung in der Geschichte des deutschen Theaters verdient. Weiße selbst zeigt sich uns von der günstigsten Seite in seinen für den eigenen Hausgebrauch gedichteten „Liedern für Kinder" und der sich daran anschließenden Vierteljahrsschrift „Der Kinderfreund" (1775—82) mit dem „Briefwechsel der Familie des Kinderfreundes".

Als Weiße die Leitung der „Bibliothek der schönen Wissenschaften" übernahm, hatte Lessing bereits Leipzig, das ihm durch den Weggang Kleists verleidet war, wieder mit Berlin vertauscht. Statt der vielen begonnenen Dramen war in Leipzig nur seine Fabeltheorie fertig ausgearbeitet worden, die er 1759 zugleich mit neunzig Fabeln veröffentlichte. Im Gegensatz zu Lafontaine und den deutschen Fabeldichtern wählte er Prosa und verwarf alle Ausschmückung im Vortrag. Er schränkte die Fabel eigentlich auf den durch ein Gleichnis erläuterten moralischen Lehrsatz ein. In der Wolfenbütteler Zeit hat er dann noch an eine Geschichte der Fabel gedacht und Einzeluntersuchungen dafür ausgearbeitet, wie er 1771 eine Sammlung seiner Sinngedichte mit Anmerkungen über das Wesen des Epigramms ausstattete, sich dabei aber zu einseitig an den römischen Epigrammatiker Martial hielt. Von Lessings Teilnahme für die Epigrammdichtung legt auch die Erneuerung und Auswahl von Logaus Sinngedichten, die er 1759 mit Ramler unternahm, Zeugnis ab.

In den Zusammenkünften der Berliner Freunde mochten die Urteile über die Neuigkeiten der Literatur, von denen die Leipziger Meßberichte zweimal im Jahre regelmäßig Kunde brachten, lebhaft genug erörtert werden. Dabei mußte sich der Wunsch regen, die kritische Überzeugung und bessere Einsicht auch nach außen hin wirksam für die Literaturentwickelung zur Geltung zu bringen. Und da kein geeignetes kritisches Organ dafür vorhanden war, so schuf man ein neues, für das dann gleich die freieste Form der Mitteilung gewählt wurde, die Briefform, deren sich Lessing und Nicolai bereits früher erfolgreich

bedient hatten. Erklärte sie Lessing doch bei anderer Gelegenheit einmal für die allerkommodeste und nicht eben die schlechteste Form von Buchmacherei. Was sie durch Mangel der Ordnung verliere, gewinne sie durch Leichtigkeit wieder, und selbst Ordnung sei in solchen einseitigen Dialog, in dem man den Abwesenden nicht zu Worte kommen lasse, leichter hineinzubringen als Lebhaftigkeit in eine didaktische Abhandlung. Als diesen abwesenden Mitunterredner und Empfänger aber dachte sich Lessing dabei seinen lieben Kleist.

Die Einleitung zu den „Briefen die neueste Literatur betreffend", die vom 4. Januar 1759 bis zum 4. Juli 1765 alle Donnerstage in der Nicolaischen Buchhandlung zu Berlin ausgegeben wurden, erzählt in der Tat, die Briefe seien an einen bei Zorndorf verwundeten verdienten Offizier gerichtet, der seine Berliner Freunde ersucht habe, ihm die Lücke ausfüllen zu helfen, die der Krieg in seine Kenntnis der neuesten Literatur gerissen habe. So trat auch äußerlich der Zusammenhang dieser Berliner Literaturbriefe, die durch ihre Kritik auf allen Gebieten des literarischen Schaffens eingreifen sollten, mit der großen Kriegszeit hervor. Und es war fürwahr kein Zufall, daß diese von frischer Kampflust und überlegener Sicherheit erfüllten kritischen Briefe gerade während der Kriegsjahre von Berlin ausgingen.

Lessing selbst hat zu den 333 Nummern nur 54, und diese fast sämtlich in den sieben ersten von den dreiundzwanzig Teilen der Literaturbriefe, beigesteuert. Er führte die Zeichen A., E., G., L., O., am häufigsten Fll. Als er ausschied, zogen Mendelssohn (D., K., M., P., Z.) und Nicolai (S. T.) den Frankfurter Professor Thomas Abbt (B. C.) zur Mitwirkung heran, der das Rad wieder ins Laufen brachte und über ein Fünftel des ganzen Werkes schrieb. Resewitz, Sulzer und Grillo steuerten nur ein paar unbedeutende Briefe bei. Obwohl Herder, als er in seinem Erstlingswerke, den „Fragmenten", 1767 eine Beilage zu den Berliner Briefen gab, sich hauptsächlich durch die von Abbt herrührenden Briefe angezogen fühlte, so verdanken die Literaturbriefe ihre geschichtliche Stellung doch Lessing. Die anderen Mitarbeiter führten mehr oder minder seine Anregungen weiter aus, suchten in seinem Geiste zu arbeiten So viel Mühe sich Mendelssohn dabei auch gab, so zeigen doch manche seiner Kritiken, wie z. B. die über Rousseaus „Héloise", nicht den wünschenswerten sicheren Blick für das Bedeutende einer neuen Erscheinung.

Lessing war es, der zunächst unter den handwerksmäßigen Übersetzern fürchterliche Musterung hielt und dabei auch seinen alten kleinlichen Gegner, den Professor Johann Jakob Dusch in Altona, der „Moralische Briefe" und Lehrgedichte nach Popeschem Vorbild verfertigte, nicht schonte. Lessings Forderung einer Geschichtschreibung in deutscher Sprache für weitere Kreise der Gebildeten ist dann in den Literaturbriefen noch öfters aufgetaucht; erfüllt sollte sie erst durch den Dichter des „Don Karlos" werden. Mit der Kritik Wielands, der eben anfing, die ätherischen Sphären zu verlassen und mit Verzicht auf die seraphischen Empfindungen unter den Menschenkindern zu wandeln, nahm Lessing seinerseits eine von Nicolai bereits in seiner früheren Briefsammlung gegebene Anregung wieder auf. Dagegen widerlegte er Nicolais Kritik in der „Bibliothek der schönen Wissenschaften", die für Klopstocks Poesie so gar kein Verständnis zeigte, mit warmem Lobe des kunstsinnigen Dichters und seines Werkes. Auf Klopstocks geistliche Lieder vermochte Lessing in einem späteren Briefe dies Lob freilich nicht auszudehnen. Und gerade Lessing sollte bald darauf Veranlassung erhalten, in den Literaturbriefen dem Kopenhagener Kreise scharf entgegenzutreten. Cramers Verquickung von Theologie und Philosophie und noch mehr dessen Behauptung, ohne positives Religionsbekenntnis könne niemand ein ehrlicher Mann sein, wies Lessing mit gerechter sittlicher Entrüstung zurück. Es war ein kleines Vorspiel der Wolfenbütteler Kämpfe um die Freiheit des Denkens.

In den Literaturbriefen trat nun Lessing auch zum ersten Male für Shakespeare ein, den er bei Herausgabe seiner beiden früheren dramaturgischen Zeitschriften noch nicht gekannt hatte. Freilich begnügte er sich fürs erste damit, das Schlagwort auszugeben, dem erst die „Hamburgische Dramaturgie" den Beweis nachliefern sollte. Nicht an Corneille und Racine, die der deutschen Denkungsart nicht gemäß seien, sondern an Shakespeare, der den Mustern der Alten „in dem Wesentlichen näher stehe als die Franzosen", hätte Gottsched unser Theater heranbilden sollen. Für die geschichtliche Entwickelung, wie sie

leider einmal war, ist der Vorwurf gegen Gottsched keineswegs zutreffend. Aber 1759 gab er zu dem jetzt erst möglich und notwendig gewordenen Fortschritt Anstoß. Seine Behauptung suchte Lessing durch ein Beispiel, die Mitteilung einer Szene aus seiner eigenen Faust-Dichtung, zu bekräftigen.

Ob Lessing einen seiner Faustpläne, mit denen er sich 1759 in Berlin und dann wieder in Hamburg beschäftigte, wirklich ausgeführt hat, ist nicht ganz sicher. Erhalten sind uns nur dürftige Reste. Aber schon durch diese nimmt Lessing in der langen Geschichte der Faust-Dichtungen eine hervorragende Stellung ein. Er zuerst hat in dem verachteten Volksschauspiel, wie es aus Marlowes Tragödie verwildert hervorgegangen war, den geistigen Gehalt erkannt und den Mut gehabt, ihn trotz Mendelssohns Abraten für die Kunstliteratur zu gewinnen. Alle Faust-Dichter der Sturm- und Drangzeit, Goethe nicht minder wie der Maler Müller und Klinger, sind durch Lessing auf den fruchtbaren Stoff hingewiesen worden. Und er zuerst hat mit dem theologischen Verdammungsurteil des 16. Jahrhunderts, das den hoffärtigen Spekulierer rettungslos zur Hölle fahren ließ, gebrochen.

Mit dem von Thomas Dekker stammenden Teufelsvorspiel leitet Lessing stimmungsvoll in einer gotischen Kirchenruine sein Trauerspiel ein, um nach der Teufelsberatung das Stück selbst mit dem von Marlowe bis Grabbe unverrückbar feststehenden Eingangsmonolog in Fausts Studierzimmer zu eröffnen. Auf Fausts Beschwörung erscheint ihm ein Teufel in der Gestalt des Aristoteles. Eine Unterredung Fausts aus dem zweiten Aufzuge, in der Faust von sieben Geistern als den flinksten jenen erwählt, der so schnell ist wie der Übergang vom Guten zum Bösen, bildet die in den Literaturbriefen mitgeteilte Szene. Als aber die Teufel endlich Grund haben, das Triumphlied über den verführten Jüngling Faust anzuheben, werden sie durch eine himmlische Stimme belehrt, daß ein Phantom sie geäfft, der wirkliche Faust indessen — gleich dem Helden in Grillparzers Märchenkomödie „Der Traum ein Leben" — alles zu seiner Warnung nur geträumt habe. „Ihr habt nicht über Menschheit und Wissenschaft gesiegt; die Gottheit hat dem Menschen nicht den edelsten der Triebe (die Wißbegierde) gegeben, um ihn ewig unglücklich zu machen." Das ist der ganze Lessing, der sich vom ewigen Vater lieber den Trieb nach Wahrheit als ihren Besitz erbitten möchte. Aber das Poetisch-Phantastische, wie es von einer richtigen Faust-Dichtung nun einmal nicht zu trennen ist, wäre bei ihm doch wohl dem Verstandesmäßigen gegenüber etwas zu kurz gekommen.

Lessings Faustdichtung wurde, obwohl er Gleim schon eingeladen hatte, zur Aufführung von Halberstadt nach Berlin zu kommen, ebenso wie die Mitarbeit an den Literaturbriefen plötzlich abgebrochen. Lessing ertrug es nicht, während Kriegstaten die Welt erfüllten, Berlin selbst bald Österreicher, bald Russen vor oder in seinen Mauern sehen mußte, immer hinter dem Schreibtisch zu sitzen. Er fand es „wieder einmal Zeit, mehr unter Menschen als unter Büchern zu leben". Beim Generalgouverneur von Schlesien, seinem „alten ehrlichen Tauentzien", dessen Bekanntschaft er noch dem unvergessenen Freunde Kleist verdankte, trat er als Gouvernementssekretär zu Breslau in Dienst. Aus dieser Zeit stammt Tischbeins Lessingbild, das ihn in halbmilitärischer Tracht, frei und stolz mit scharfem Auge in die Welt blickend, darstellt (siehe die Tafel bei S. 154). An die zweihundert im Auftrag Tauentziens verfaßte Amtsbriefe Lessings konnten der neuesten Sammlung seiner Briefe (1907) angereiht werden. Das bunte Soldatenleben in der schlesischen Hauptstadt und ab und zu im Feldlager war das Gegengewicht, das nach Goethes Charakteristik Lessings mächtig arbeitendes Innere brauchte. Die Berliner Freunde, von denen er ohne Abschied gegangen war, jammerten, daß der scharfsinnige Lessing für die Wissenschaft verloren sei. Er aber schrieb, während er sich in Breslau trotz aller Zerstreuung und Spiellust in das Studium Spinozas vertiefte, den „Laokoon" und „Minna von Barnhelm" vorbereitete, zielbewußt für sich die Worte nieder: „Ich will mich eine Zeitlang als ein häßlicher Wurm einspinnen, um wieder als ein glänzender Vogel an das Licht zu kommen".

Während Lessing in Breslau (Oktober 1760 bis April 1765) sich aus nächster Nähe

den Kampf um Preußens Stellung und Zukunft ansah, hatte ein Untertan des Königs von Preußen mit geistigen Waffen der Menschheit ein unermeßliches, edelstes Gebiet aufs neue erobert. 1764 ließ Johann Joachim Winckelmann seine „Geschichte der Kunst des Altertums“ erscheinen. In großartigster Weise wurde hier seine allezeit festgehaltene Absicht ausgeführt, „ein Werk zu liefern, dergleichen in deutscher Sprache, in was vor Art es sey, noch niemals ans Licht getreten, um den Ausländern zu zeigen, was man vermögend ist zu tun“. Auch in keiner anderen modernen Sprache war dergleichen Werk noch geschrieben worden. Wohl hatten die Franzosen (Graf Caylus, Dubos) sich bereits eifrig mit der antiken Kunst beschäftigt. Auch der Professor Johann Friedrich Christ in Leipzig (1700—1756), einer der ganz wenigen, deren Vorlesungen den Studenten Lessing zu fesseln vermochten, hatte die Erklärung antiker Kunstdenkmäler in das philologische Studium hereinzuziehen begonnen und eine Historie der Malerei neuerer Zeiten in Aussicht genommen. Ebenso hatte der Dresdener Galeriedirektor Christian Ludwig Hagedorn, der jüngere Bruder des Hamburger Dichters, 1762 mit seinen deutsch geschriebenen „Betrachtungen über die Mahlerey“ bei Künstlern und Kunstfreunden große Anerkennung gefunden. Noch waren aber die ästhetische Betrachtungsweise und der unmittelbar praktische Zweck, den Künstlern Anleitungen zu geben, die einzigen Gesichtspunkte.



Johann Joachim Winckelmann. Nach dem Gemälde von A. Maron (1767), wiedergegeben in W. v. Seidlitz, „Historisches Porträtwerk“.

Auch Winckelmann ging in seiner Dresdener Erstlingsschrift, den „Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey- und Bildhauer-Kunst“ (1755), noch nicht wesentlich über diesen Gesichtskreis hinaus. Und seine Theorie, die vom denkenden Künstler fordert, sich als Dichter zu zeigen und „Figuren durch Bilder, das ist allegorisch zu mahlen“, blieb stets Winckelmanns schwache Seite. Eben gegen diese Bevorzugung der Allegorie und die Vermischung der dichterischen und malerischen Aufgabe richtet Lessing im „Laokoon“ (vgl. S. 178) den Hauptangriff. Aber in Winckelmanns Erstlingsschrift ist auch bereits die alte griechische Kunst als Quelle und Norm des guten Geschmacks bezeichnet.

Schon in diesen „Gedanken" findet sich die berühmte Erklärung, die auch für Winckelmanns Kunstgeschichte maßgebend blieb:

„Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist eine edle Einfalt und eine stille Größe, sowohl in der Stellung wie im Ausdruck. So wie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeiget der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele."

Hier nun tritt ihm Lessing entgegen. Die Tatsache gibt er ohne weiteres zu — für die bildende Kunst. Er bestreitet sie entschieden für die Werke der Dichtkunst. Der Laokoon des Vergil und des Sophokles Philoktet zeigen den äußersten Schmerz und schreien, während der Laokoon der Bildhauer es nicht tue. Er unterläßt dies aber, nicht um die gesetzte Seele zu zeigen, sondern weil durch Wiedergabe äußersten Schmerzes der Bildhauer und Maler seine Aufgabe, Darstellung der schönen Natur und idealischen Schönheit, verfehle. Deshalb lasse der griechische Maler Timanthes bei Opferung der Iphigenie — das Gemälde ziert das Titelblatt von Winckelmanns „Gedanken" — Agamemnon sein Antlitz verhüllen. Der Vaterschmerz würde es unschön verzerren. Falsch sei es indessen, diese vom bildenden Künstler mit Recht geforderte Schönheit nun als moralische Schönheit der Charaktere vom Dichter zu fordern, wie bisher geschehen ist, denn beide arbeiten mit ganz verschiedenem Material. Der Künstler wirkt mit natürlichen, d. h. den für die Augen sinnlichen Mitteln von Stein, Zeichnung und Farbe im Raume; seine Gestalten bleiben nebeneinander vor unserem Auge stehen. Die Poesie hat nur willkürliche Zeichen, d. h. das Wort, mit dem wir eben eine bestimmte Vorstellung zu verbinden gewohnt sind. Doch „was uns Rose heißt", sagt Shakespeares Julia, „wie es auch hieße, würde lieblich duften." Von den Worten verschlingt eines das andere; sie tönen und vergehen in der Zeit. Und so kommt Lessing zur Bekämpfung und Verwerfung des seit Simonides und Horaz unwandelbar gelehrten „Ut pictura poesis" (die Poesie ist wie die Malerei). So fest stand seit der Renaissance die auch noch von Breitinger und Winckelmann wie von den Kunstlehrern aller Völker als selbstverständlich angenommene Anschauung, daß schon Opitz an einen befreundeten Maler geschrieben hatte, das wisse „auch ein Kind,

daß dein' und meine Kunst Geschwisterkinder sind:
wir schreiben auf Papier, ihr auf Papier und Leder,
auf Holz, Metall und Grund; der Pinsel macht der Feder,
die Feder wiederum dem Pinsel alles nach.
Dies ist's . . . . daß euer edles Mahlen
Poeterey, die schweig', und die Poeterey
Ein redendes Gemähld' und Bild, das lebe, sey."

Der tief eindringende, scharf sondernde Verstand eines Lessing war nötig, um eine derart festgewurzelte falsche Theorie anzugreifen und siegreich anzugreifen. Denn wie viel des Anfechtbaren und Irrigen man Lessings „Laokoon" auch mit Grund vorwerfen muß, die Richtigkeit oder, um Goethes Worte zu gebrauchen, „die Herrlichkeit der Haupt- und Grundbegriffe, durch die der vortreffliche Denker Lessing aus der Region eines kümmerlichen Anschauens in die freien Gefilde des Denkens leitete", ist durch alles Rütteln nicht zu stürzen.

Die Unlösbarkeit der Betrachtung von Winckelmanns Schriften und Lessings „Laokoon" ist hiermit bereits bestimmt genug nachgewiesen. Allein so einfach, wie es demnach scheinen könnte, als ob Lessing nur auf Grundlage halbrichtiger Ansichten Winckelmanns Wesen und Aufgabe der bildenden und redenden Künste feststelle, ist das Verhältnis der beiden keineswegs. Wohl wirken beide sich gegenseitig ergänzend und berichtigend zusammen, Winckelmann seinerseits völlig unberührt von Lessings Vorgehen; aber beide haben von Anfang an doch auf sehr verschiedenen Wegen ganz verschiedene Ziele ins Auge gefaßt.

Ziemlich genau vermögen wir, dank Karl Justis umsichtiger Forschung, die Quellen und Bächlein zu überschauen, die in den Strom von Winckelmanns Bildungsgang einmündeten. Wir sehen Winckelmann mit eiserner Willenskraft, aber freudlos sich eine Stellung erkämpfen in dem emsigen, widerspruchsreichen Kunsttreiben der sächsischen Hauptstadt,

die zwar für die Dichtkunst nie viel übrig hatte, aber als Mittelpunkt der Rokokokunst in Deutschland dem künftigen Kunsthistoriker die bestmögliche Vorbereitungsschule war. Und wir atmen mit Winckelmann auf, wenn sich ihm endlich die Freiheit und Größe des römischen Kunstlebens eröffnet zum glücklichsten, folgenreichsten Wirken, das nur zu früh durch den Dolch eines schändlichen Raubmörders in Triest am 8. Juni 1768 sein Ende finden sollte.

Aber wie in der Seele des armen Schustersohnes aus der nüchternen Mark (geboren in Stendal am 9. Dezember 1717) der Sinn und das Verlangen nach unsterblicher hellenischer Schönheit, ihr tiefstes Verständnis aufleuchteten, das bleibt doch ebenso das jeder Forschung unzugängliche Geheimnis des Genius, wie Winckelmann selbst die Schönheit gepriesen hat „als eins von den großen Geheimnissen der Natur, deren Wirkung wir sehen und alle empfinden, von deren Wesen aber ein allgemeiner deutlicher Begriff unter die unergründlichen Wahrheiten gehört". In den schulmeisterlichen Leidensjahren als Konrektor zu Seehausen wie in der nicht viel mehr befriedigenden Tätigkeit als Hilfsarbeiter an der großen deutschen Reichsgeschichte des Grafen Bünau bildeten die griechischen Schriftsteller Winckelmanns Welt. Daneben haben in Dresden der Maler Adam Friedrich Ö s e r, dem bald auch der Leipziger Student Goethe seine künstlerische Erziehung danken sollte, in Rom der Maler Raphael M e n g s, in dem den Zeitgenossen Raffael selbst wieder aufgelebt schien, in das Technische der Künste ihn eingeführt und entscheidende Einwirkung auf seine Ansichten ausgeübt. Auch im „Laokoon" und noch in Goethes Kunsturteilen sind Anregungen erkennbar, die von Mengs' Schriften, hauptsächlich von seinen „Gedanken über die Schönheit" (1762), ausgehen.

Für Winckelmann bildeten die griechischen Studien, die in Deutschland noch immer zumeist als theologisches Hilfsmittel betrieben wurden, den Weg, um zur Erklärung der antiken Kunstwerke zu gelangen. Wohl hatte man auch diesen seit dem Beginn der Renaissance teilnehmende Aufmerksamkeit geschenkt, aber sie dienten eher zur Erläuterung der Schriftsteller als umgekehrt. „Das Wachstum, die Veränderung und den Fall der Kunst nebst dem verschiedenen Stile der Völker, Zeiten und Künstler zu lehren und dieses aus den übriggebliebenen Werken des Altertums zu beweisen", eine Geschichte der alten Kunst zu geben, daran hatte keiner der Buchgelehrten gedacht, die sich vor Winckelmann mit ihren einzelnen Erscheinungen beschäftigt hatten. Mit diesem geschichtlichen Erfassen der Aufgabe und ihrer Lösung durch das künstlerisch begeisterte und doch wieder philologisch prüfende Schauen der ursprünglichen Quellen, d. h. der Kunstwerke selbst, hat Winckelmann für die geschichtliche Erkenntnis auch der Dichtung die Wege gewiesen. Mochte immerhin dabei zwischen ihm und Herder der Gegensatz hervortreten, daß Winckelmann in der Kunst der Griechen den für alle Zeiten und Völker höchsten Kanon des Schönen zur Nachahmung aufstellte, Herder die tausendquellig durch die Länder und Zeiten fließende Dichtung in ihrer charakteristischen Besonderheit aufzufassen lehrte: durch die geschichtliche Betrachtung der größten und reichsten Kunstperiode im Leben der Menschheit wurde für die Geschichte der Kunst und Dichtung überhaupt das folgenreiche Beispiel gegeben. Eine Geschichte der griechischen Dichtung als Seitenstück zu Winckelmanns antiker Kunstgeschichte auszuführen, war der erste große Plan des Romantikers Friedrich Schlegel. So hat Winckelmann selbst in eine Epoche und in einen Kreis hineingewirkt, der im Gang der Entwickelung dazu berufen war, gegenüber der Einseitigkeit des klassischen Ideals auch anderen Kunstrichtungen Teilnahme zu erobern.

Die Frage nach den günstigen oder schädlichen Wirkungen, welche der enge Anschluß unserer Klassiker an die Antike zur Folge hatte, ist uns bereits bei Klopstocks Einführung

der antiken Silbenmaße aufgestoßen. Mit Winckelmann tritt sie in den Mittelpunkt einer die Urteilswandlungen prüfenden Betrachtung. Wird doch eben in der Gegenwart wieder mit neuerregtem Eifer gegen und für die Lehren des Begründers der Kunstgeschichte gekämpft. Es besteht zwischen Klopstock und Winckelmann kein unmittelbarer Zusammenhang. Nach Italien ließ sich Winckelmann nicht den „Messias" nachschicken, sondern sein altes evangelisches Gesangbuch; den in Dresden von ihm vollzogenen Übertritt zum Katholizismus betrachtete er als eine bloße Formsache, um zu dem heißersehnten römischen Aufenthalte zu gelangen. Seine Denkweise war stets von aller christlichen Sinnesart entfernt, durchaus heidnisch. Aber ein innerer geistiger Zusammenhang ist zwischen jener Aneignung der antiken Silbenmaße für die deutsche Literatur und der Erschließung der antiken Kunstwelt, die durch einen Deutschen in deutscher Sprache erfolgte, doch zweifellos vorhanden. Die Deutschen übernahmen mit Winckelmann die Führung in den Altertumsstudien; das Altertum und ein Franzose widersprechen einander, erklärte Winckelmann, vielleicht mehr energisch als ganz gerecht. Wie lange hatte unsere Literatur nur aus den Händen der Holländer und Franzosen die angeblich antiken Vorbilder zur Nachahmung empfangen!

Mit Christian Gottlob H e y n e s Antritt seiner Göttinger Professur (1763) beginnt eine neue Zeit in der Geschichte des philologischen Studiums an den deutschen Universitäten. Alexander von Humboldt hat als Heynes Zuhörer seinen Lehrer in freilich übertriebener Begeisterung als den Mann gepriesen, dem das 18. Jahrhundert am meisten verdanke. Allein nicht nur Heynes preisgekrönte Lobschrift auf Winckelmann zeigt, wieviel das Göttinger Schulhaupt seinerseits dem Kunsthistoriker verdankte, der nach Rom gekommen war, denjenigen, die Rom nach ihm sehen würden, „die Augen ein wenig zu öffnen". Wie dankerfüllt ging Goethe in Rom den Spuren des guten, verständigen Mannes nach, dem es „auch so deutsch ernst um das Gründliche und Sichere der Altertümer und der Kunst war". In den „Propyläen" und dem Buche „Winkelmann und sein Jahrhundert" hat dann Goethe 1805 im Verein mit dem Kunsthistoriker Heinrich Meyer und dem philologischen Homer-Kritiker Friedrich August Wolf das Evangelium Winckelmanns von der antiken Schönheit als der einzigen Lehrmeisterin des Künstlers neben der Natur wieder vorgetragen, eben in dem Augenblicke, als in der deutschen Kunst christlich-mittelalterliche Ideale zur Herrschaft gelangten. Die moderne Kunst des 19. Jahrhunderts hat sich in der Folge erst nach Überwindung der Einseitigkeit beider Richtungen entwickelt.

Allein gerade wenn wir von der Kunst den innigen Zusammenhang mit den Ideen und besten Bestrebungen der jeweiligen Gegenwart verlangen, werden wir in Winckelmanns Lehren und Idealen, die Goethe schon durch Ösers Unterricht vertraut wurden, dieser neuesten Forderung Genüge geleistet finden. Nach einer reineren, von der reizend bunten Laune des Rokoko nicht gefärbten Auffassung der Antike ging das Streben der Zeit. Uns erscheint die Mehrzahl der so entstandenen Werke verfehlt und unantik. Aber in Klopstocks antiken Silbenmaßen und Ramlers Horazischer Pose wie in Geßners Idyllen, in Abbts Nachahmungen taciteischen Stiles wie in Glucks Reformopern „Alkestis" und „Orpheus" und selbst in Goethes entrüsteter Satire wider Wielands Modernisierung des Griechentums („Götter, Helden und Wieland") macht sich eine Winckelmann verwandte Sehnsucht geltend. Keinem aber ist es in so vollem Maße wie dem Verfasser der „Geschichte der Kunst des Altertums" gelungen, „das Land der Griechen mit der Seele suchend", es auch wirklich als erster zu entdecken und anderen den Zugang dahin zu eröffnen.

Einmal ist freilich auch bei Lessing, der nur in der Antike Befriedigung finden konnte, der Winckelmannsche Schönheitsdrang zum Ausdruck gekommen: in der Lessings antike Kunststudien abschließenden Schrift, der später von Herder fortgeführten und berichtigten Untersuchung „Wie die Alten den Tod gebildet“. Und mit seiner ästhetischen Anleitung zum Verständnisse Homers und Sophokles' mag sich Lessing im „Laokoon“ wohl Winckelmann anreihen. Ja, man darf Lessing und Winckelmann nebeneinanderstellen, sobald man sich nur klar wird, daß für Lessing, den Dichter und Lehrer der Dichtkunst, die Herbeiziehung der bildenden Künste ebenso nur Mittel zum Zwecke ist, wie es bei Winckelmann die Dichter für seine Erklärung der Kunstwerke sind.

Um eine Lücke in Bayles „Kritischem Wörterbuch“ auszufüllen, wie er früher Nachträge zum Jöcherschen „Gelehrtenlexikon“ geliefert hatte, begann Lessing noch während der Mitarbeit an den Literaturbriefen einen Artikel über Sophokles, aus dem sich sehr rasch in der Anlage ein ganzes Buch entwickelte, das eine Geschichte der attischen Tragödie in sich einschließen sollte. Mit dem Verlassen Berlins geriet das Werk ins Stocken. In Breslau kam Lessing nur dazu, die verschiedensten Bemerkungen, Spuren, Entdeckungen, Aussichten, die zur Erläuterung antiker Künste dienen konnten, zu sammeln, Grillen eines „Menschen von unbegrenzter Neugierde, ohne Hang zu einer bestimmten Wissenschaft“. Allmählich schlossen sich diese Kollektaneen der „Hermäa“ doch zu einem Buche zusammen. Nach seiner Rückkehr nach Berlin konnte Lessing es 1766 erscheinen lassen: „Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie. Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Erster Teil.“ (S. die beigeheftete Tafel „Ein Kapitel aus Lessings ‚Laokoon‘“.)

Zu diesen „Erläuterungen“ war Lessing vor allem durch Winckelmanns Kunstgeschichte bewogen worden, die ihm mitten zwischen der Ausarbeitung des 25. und 26. Abschnittes zuging. Aber das waren eben Abschweifungen, die er sich als Spaziergänger gestattete. Das Ziel blieb die Befreiung der Dichtkunst von den ihr unlösbaren Aufgaben, zu welchen sie durch den Wettkampf mit der bildenden Kunst gezwungen wurde. Nur aus dem Nachweis der Abhängigkeit von den technischen Mitteln, mit denen Dichtkunst und Malerei wirken, und aus der Einsicht in die Verschiedenheit dieser Mittel konnte die notwendige Klärung hervorgehen. Wie Lessing den beiden Künsten nach ihren Mitteln je Raum und Zeit zuweist und nur für die sichtbar bleibende Kunst die Darstellung der Schönheit als Gesetz gelten läßt, das wurde bereits im Zusammenhang mit Winckelmanns entscheidenden Sätzen (S. 175) hervorgehoben. Lessing nennt noch nicht das Charakteristische als Aufgabe der Dichtkunst, ja er würde vor diesem Verlangen vielleicht zurückgescheut sein, aber im Keime liegt diese ästhetische Forderung der Sturm- und Drangzeit doch schon in seiner Befreiung der Dichtkunst von der Vorführung der moralisch schönen Charaktere und der bloßen Schilderungen (descriptive poetry).

Wie Lessing seine Belehrung durch eine Fülle wohlgewählter Beispiele aus Homer, Sophokles' „Philoktet“, Vergil und, um den Irrtum der Neueren zu zeigen, aus Hallers „Alpen“ auf der einen Seite unter fortwährenden Auseinandersetzungen mit Winckelmann anderseits aus der antiken Kunstgeschichte vorbringt, das macht den unnachahmlichen Reiz des Werkes aus. Selbst in den Fällen, in denen Lessing irrt, bleibt die Art, wie er uns Zug für Zug an der Untersuchung Anteil nehmen läßt, unendlich lehrreich. Da es sich ja gerade um die Ziehung fester Grenzlinien zwischen der redenden und bildenden Kunst handelt, so wird nur des Trennenden, nicht des Gemeinsamen gedacht. Es ist wirklich wahr, daß die Historien- und Landschaftsmalerei bei Lessing, der überhaupt viel mehr den Bildhauer als den Maler im Auge behält, keineswegs zu ihrem Rechte kommen. Nicht, was die einzelne Kunst überhaupt leisten kann, sondern nur worin sie ihr Höchstes leisten kann und soll, will er bestimmen. Und das ist ihm eben für die bildende Kunst der schöne menschliche Körper, für die Dichtkunst die Handlung.

Die Handlung ist aber nirgends so sehr wie im Drama Inhalt der Dichtkunst. Und wie die Untersuchung über die Sophokleische Tragödie wahrscheinlich den Ausgangspunkt der im „Laokoon“ zusammengefaßten Studien gebildet hat, so sollte der zweite und dritte Teil des „Laokoon“ auch hauptsächlich mi

Ein Kapitel aus Lessings „Laokoon“.

Nach dem Original, im Besitz des Herrn Geheimen Justizrats Lessing in Berlin.

XVI.

Doch ich will versuchen, die Sache aus ihren ersten Gründen herzuleiten.

Ich schließe so. Wenn es wahr ist, daß die Mahlerey zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebrauchet, als die Poesie; jene nehmlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulirte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältniß zu dem Bezeichneten haben müssen: So können neben einander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die neben einander, oder deren Theile neben einander existiren, auf einander folgende Zeichen aber, auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen.

Gegenstände, die neben einander oder deren Theile neben einander existiren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Mahlerey.

Gegenstände, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

Doch alle Körper existiren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort, und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Ursache einer folgenden, und sonach gleichsam das Centrum einer Handlung seyn. Folglich kann die Mahlerey auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.

Auf der andern Seite können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. In so fern nun diese Wesen Körper sind, oder als Körper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.

Die Mahlerey kann in ihren coexistirenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten

legen müssen, aus welchen das Vorhergehende u. Folgende am begreiflichsten 50.
wird.

Eben so kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur
eine einzige ~~Nachahmung~~ Eigenschaft der Körper nutzen und muß daher
diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite er-
weckt, von welcher sie ihn braucht.

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter, 1.
2. der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände.

Ich würde in diese trockne Schlußkette wenig Vertrauen setzen wenn
ich sie nicht durch die Praxis des Homers vollkommen bestätiget fände,
oder wenn es nicht vielmehr die Praxis des Homers selbst wäre, die mich dar-
auf ~~[illegible]~~ gebracht hätte. Nur aus diesen Grundsätzen läßt sich die
große Manier des ~~[illegible]~~ Griechen bestimmen u. erklären, so wie der entgegenge-
setzten Manier so vieler neuern Dichter ihr Recht ertheilen, die in einem
Stücke mit dem Mahler wetteifern wollen, in welchem sie nothwendig von
ihm überwunden werden müssen.

dem Drama sich beschäftigen. Als Herders und Garves gehaltvolle Besprechungen des „Laokoon" erschienen waren, meinte Lessing, noch keiner habe sich träumen lassen, worauf er eigentlich hinauswolle. Entwürfe und der Brief über seinen Plan an Nicolai vom 26. Mai 1769 geben darüber Andeutungen. Der trennenden Untersuchung über Wesen, Mittel und Aufgabe der einzelnen Künste, zu denen auch Musik und Tanzkunst kommen, sollte die Erörterung eines möglichen Zusammenwirkens folgen. Dies Zusammenwirken finde am vollendetsten im Drama statt, das schon Aristoteles als die höchste, ja einzige Poesie bezeichnet habe. In ihm wandeln sich durch Vorführung der wirklichen Personen und Handlung die willkürlichen Zeichen der Poesie in natürliche. Besonderen Wert legt Lessing dabei der Verbindung der aufeinander folgenden hörbaren willkürlichen Zeichen der Poesie mit jenen der aufeinander folgenden hörbaren natürlichen Zeichen der Musik bei. Zwar in der vorhandenen französischen und italienischen Oper sei diese Aufgabe nicht gelöst, da in ihnen stets eine Kunst zur bloßen Hilfskunst der anderen herabgedrückt werde. Wir müßten nach einer Verbindung streben, in der, ähnlich wie im antiken Drama, die eine Kunst sich „nach der anderen richtet, und wenn ihre verschiedenen Regeln in Kollision kommen, die eine der anderen so viel nachgibt als möglich".

Besonders Guhrauer und Blümner haben in ihren Laokoonstudien hervorgehoben, daß diese Ideen Lessings für eine Reform der Oper mit Richard Wagners Theorie und Praxis des Musikdramas zusammenfallen. Auch Wagner ist 1851 erst nach einer trennenden Untersuchung über das Wesen der Musik und der dramatischen Dichtkunst in den beiden ersten Teilen von „Oper und Drama" schließlich im dritten zur Darlegung der Bedingungen gelangt, unter denen Dicht- und Tonkunst im Drama der Zukunft harmonisch zusammenzuwirken vermöchten. Richard Wagner konnte selbstverständlich von den erst 1869 veröffentlichten Laokoon-Entwürfen keine Kenntnis haben. Auffallen dagegen muß es, wie Lessing ganz verborgen geblieben zu sein scheint, daß eine solche Oper, wie er sie unter Vermeidung der italienischen Arien- und der französischen rezitativischen Oper wünschte, bereits seit dem 2. Oktober 1762 in dem „Orpheus" des Oberpfälzers Christoph Wilibald Gluck (1714—87) vorlag. Und eben 1769 wurden die Grundsätze, nach denen sie geschaffen worden war, in der Widmung der zweiten Reformoper „Alkestis" auch theoretisch von dem Wiener Meister, dem es so echt deutscher Ernst um die Herstellung eines wahren Dramas war, vorgetragen.

Von der außergewöhnlichen dramatischen Bedeutung der „Alkestis" hätte Lessing erfahren müssen, denn Sonnenfels (vgl. S. 215) hat seine „Briefe über die wienerische Schaubühne" mit einer begeisterten Anpreisung des neuen, einfachen Stils, den Gluck eingeführt habe, begonnen und in dem gegen Klotz polemisierenden Schlußworte der „Briefe" auch bereits auf die Vorrede hingewiesen, in welcher der Dichter und Tonsetzer Gluck von seinen Grundsätzen Rechenschaft ablege. Freilich mochte Lessing mehr auf Nicolais Urteil achten als auf das von Sonnenfels, und Nicolai stand als echter Berliner Kritiker an der Spitze jener Gluck feindlichen Kunstrichter und Tonangeber, die, wie Gluck in der Widmung von „Paris und Helena" voll Entrüstung klagte, „zu allen Zeiten dem Fortschritte der Kunst tausendmal nachteiliger waren als die Unwissenden, jene unglücklicherweise sehr zahlreiche Klasse von Menschen, die gegen eine Methode wüten, welche, wenn sie sich begründet, ihre eigene Anmaßung zu vernichten droht".

In der Wahl antiker Stoffe folgte Gluck, der, ein begeisterter Bewunderer Klopstocks, dessen Oden vertonte und die „Hermannsschlacht" mit seiner Musik auf die Bühne bringen wollte, nur dem steten Herkommen der Oper, aber die Behandlung, die er von seinen italienischen und französischen Textdichtern für sie forderte, weicht doch sehr stark von dem Inhalt der alten Oper ab. Wenn er „die Erzielung einer edlen Einfachheit" anstrebt, so vernehmen wir aus seinen Worten Winckelmanns Lehre wieder. Und man wird gerechterweise doch dem Musiker nicht seinen Platz in der deutschen Dichtung und Literaturgeschichte verwehren können, der „die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen suchte, das ist: die Dichtung zu unterstützen, um den Ausdruck der Gefühle und das Interesse der Situationen zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch unnütze Verzierungen zu entstellen".

Die Kämpfe, die der deutsche Meister dann vor und nach Aufführung seiner beiden

„Iphigenien" in Paris in den siebziger Jahren für seine Umbildung der Oper zum Musikdrama zu bestehen hatte, haben ihren literarischen Niederschlag allerdings in der französischen, nur ganz wenig in der deutschen Literatur gefunden. Rousseau und Diderot sind in den mit äußerster Heftigkeit entbrannten Streitigkeiten für Gluck eingetreten. Lessing hat sich um diese Versuche zur Verwirklichung der in seinen eigenen Laokoon-Entwürfen schlummernden Ideen nicht gekümmert. Im Jahre der ersten Pariser Aufführung der „Iphigenie in Aulis" (1774) gab er bereits das erste Fragment des Wolfenbütteler Ungenannten heraus. Aber gerade die „Hamburger Dramaturgie" können wir immerhin als eine Art Ersatz für die Lehre vom Drama, die uns der zweite und dritte Teil des „Laokoon" schuldig geblieben sind, auffassen.

Es war sehr natürlich, daß die Unternehmer, die in Hamburg an Stelle des Betriebes durch die Wandertruppen ein feststehendes Theater gründen wollten, sich dabei der Mitwirkung Lessings versicherten. Der stand, wie er am Schlusse der „Dramaturgie" bitter spottend erzählte, eben müßig am Markte. Friedrich II. wollte ihn trotz wiederholter Empfehlungen durchaus nicht als Bibliothekar haben. Aber das bürgerliche Trauerspiel hatte Lessing in Deutschland geschaffen, und die 1767 in Berlin ausgegebene Sammlung seiner Lustspiele brachte das fünfaktige Lustspiel „Minna von Barnhelm, oder das Soldatenglück".

Schon während des Breslauer Aufenthaltes war das Stück entstanden. Manche literarische Erinnerungen haben bei der Ausgestaltung des Stoffes mitgewirkt, denn Lessing fühlte, wie er selbst hervorhob, in sich nicht die lebendige Quelle, „die durch eigene Kraft sich emporarbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufschießt: ich muß alles durch Druckwerk und Röhren aus mir herauf pressen". Aber wenn er auch durch die Kritik gelernt hatte, bescheiden fremde Schätze zu borgen: was er mit ihrer Hilfe machte, war sein eigenstes Werk. Nicht durch den oder jenen Zug aus älteren Stücken, sondern durch den Griff ins volle Leben seiner Zeit gab Lessing seiner „Minna", dieser „wahrsten Ausgeburt des Siebenjährigen Krieges", zugleich vollkommen norddeutschen Nationalgehalt und eine bisher von keinem deutschen Dramatiker erreichte Selbständigkeit.

Lessing, der in Leipzig für den König von Preußen Partei nahm, im Berliner Freundeskreise den geborenen Sachsen hervorkehrte, lag der Gedanke nahe, auch im Lustspiel zur Milderung der gehässigen Spannung zwischen den Nachbarn beizutragen. Die Anmut und Liebenswürdigkeit der Sächsinnen — man kann keine treffenderen Worte finden als Goethes klassische Charakteristik — überwindet die Würde und den Starrsinn der überstolz gewordenen Preußen. Der Ehebund Major Tellheims, für dessen Charakter in der Tat einige Züge Kleist entlehnt zu sein scheinen, mit Minna, Franziskas mit dem Wachtmeister Werner, diesem Typus des bärbeißigen, aber kernhaften und ehrentüchtigen preußischen Unteroffiziers, sollen im Spiele der Versöhnung in der Wirklichkeit ein Vorbild geben. Aus der herkömmlichen französischen Confidente ist die deutsche Franziska geworden; Just erinnert prächtig daran, daß man im Deutschen lüge, wenn man höflich ist. An die vielen Wunden, die der Krieg geschlagen hat, mahnt die Witwe, deren Episode uns zugleich eine rührende Probe von Tellheims ritterlich treuem Kameradschaftssinne zeigt. Der große König greift auch als der gute und gerechte König in die Handlung ein und wird dabei von Lessing feiner und zurückhaltender als einstens Ludwig XIV. von Molière im „Tartuffe" gefeiert. Zugleich fällt aber auf Friedrichs Vorliebe für alles Französische, die den deutschen Dichtern so viel Ärger bereitete, aus dem Auftritte des Falschspielers Riccaut de la Marliniere ein scharf satirisches Licht. Der Franzose in preußischem Dienst, der verächtlich auf „die plump deutsch Sprak" herabsieht, ist nicht minder lebensecht wie der katzbuckelnde, unverschämt neugierige Berliner Wirt. So naturtreu erschien das Stück, daß der preußische Resident in Hamburg ein Verbot der Aufführung durchsetzte und Nicolai Lessings satirische Stiche auf Preußen beklagte.

Die Charaktere und die Zeitfärbung sind dem Dichter besser gelungen als der Gang der Handlung; die schwerfällige Ringintrige bleibt bei der Aufführung leicht unverständlich. Aber

der natürlich-frische Dialog hilft auch darüber hinweg. Das deutsche Lustspiel war mit dieser Tat geschaffen. Die Ersetzung der antik-französischen Namen, der Damon, Valer, Maskarill, Philinte der sächsischen Komödie wie der steckbrieflich den Charakter anzeigenden Namen Waitwell, Sittenreich, Trueworth aus den moralischen Wochenschriften durch deutsche Namen der Wirklichkeit zeigt schon äußerlich, daß hier deutsche Sitten sich von einem größeren tatsächlichen Hintergrund deutscher öffentlicher Zustände abheben.

Nicht alles in der „Minna" berührt heute den Leser und Zuschauer mehr so unmittelbar lebendig wie am 21. März 1768, als das erste echt deutsche Lustspiel in der Uraufführung den Jubel des Berliner Publikums weckte. Aber frisch und naturwahr erscheinen auch uns heute noch alle diese Charaktere. Und wenn wir den Berliner Kalender von 1770 aufschlagen, in dem der treffliche realistische Zeichner Daniel Chodowiecki (1743 aus Danzig nach Berlin eingewandert) mit den zwölf Kupferstichen aus „Minna von Barnhelm" seine lange Reihe von Illustrationen zeitgenössischer Dramen und Romane eröffnete, so überzeugt sich auch das Auge davon, wie unmittelbar aus dem Leben der friderizianischen Epoche heraus Lessing sein an Gemüt und Humor, Liebenswürdigkeit und ernstem Sinne reiches Lustspiel geschaffen hat.

Wandte sich der Dichter der „Minna" und „Sara" nun aber dem Theater seiner Tage zu, so fand er wenig Anlaß zur Befriedigung. Nicht eine vorhandene dramatische Kunst konnte seine Kritik begleiten, sondern einen Irrenden galt es erst auf den rechten Weg zu leiten. So urteilte er im letzten (104.) Stücke der „Hamburgischen Dramaturgie", mit der er ein dauerndes literarisches Denkmal dem Unternehmen setzte, das selbst nach so kurzer Dauer alle die stolzen Hoffnungen getäuscht hatte. Am 25. April 1767 wurde das deutsche Nationaltheater in Hamburg eröffnet, schon im November 1768 übernahm der alte Prinzipal Konrad Ackermann, dessen Truppe und Einrichtungen den Grundstock des Hamburger Versuches gebildet hatten, wieder die Leitung. „Über den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind!" rief Lessing nach dem Scheitern in ingrimmigem Spotte aus und hielt seinen Landsleuten, den geschworenen Nachahmern alles Ausländischen, den untertänigen Bewunderern der nie genug bewunderten Franzosen, denen zuliebe wir Gesicht und Gehör verleugnen, eine recht kräftige Standrede. Daß sie trotz allem auch heute, nachdem wir endlich eine Nation geworden sind, noch nicht minder nötig sein würde, läßt allerdings vermuten, daß die Schriften des Hamburgischen Dramaturgen mehr genannt und gelobt als gelesen und beherzigt werden.

Dramaturgische Zeitschriften hatte Lessing bereits in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre zweimal herausgegeben (vgl. S. 157). Aber schon durch die unmittelbare Verbindung mit der Bühne erhielt die hamburgische Theaterzeitung nach Form und Inhalt ein ganz anderes Gepräge. Zwar hat Lessing keineswegs alle Aufführungen besprochen, aber er knüpfte seine Bemerkungen doch stets an aufgeführte Stücke. Da stieß er sich denn gleich beim Beginn an der Armseligkeit des deutschen Dramas, das nur ein Abklatsch der französischen Tragödie und Komödie war. Wenn schon gefeierte Hauptwerke der deutschen Bühnendichtung wie Cronegks Eröffnungsstück „Olint und Sophronia" und Weißes „Richard III." (vgl. S. 170) sich vor einer eindringenden Kritik auflösen, wie muß es dann erst um die Masse der deutsch-französischen Trauerspiele bestellt sein?

Aber diese französischen Vorbilder sind ja selbst nicht, wofür sie sich ausgeben. An der Hand des neu und richtiger verstandenen Aristoteles widerlegt Lessing den Anspruch der Franzosen, in ihrer Tragödie die griechischen Meisterwerke fortgesetzt zu haben. Dieser Kampf richtet sich hauptsächlich gegen Pierre Corneille, da der Schöpfer des „Cid", „Cinna" und „Polyeucte" nicht nur durch seine Werke die klassische

französische Tragödie gegründet hatte, sondern in den drei „Discours sur le poëme dramatique" (1660) auch ihre Übereinstimmung mit Aristoteles' Regeln nachzuweisen versuchte. Und wie Aristoteles dem Corneille, so wird Shakespeare dem Dramatiker Voltaire von Lessing gegenübergestellt. Durch die Vergleichung der Gespenstererscheinung im „Hamlet" mit Voltaires „Semiramis", der von der Galanterie diktierten „Zaïre" mit der einzigen Tragödie, „an der die Liebe selbst arbeiten helfen", dem Shakespearischen „Romeo und Julie", der kahlen Figur des Voltairischen Orosman mit dem vollständigsten Lehrbuch über die traurige Raserei der Eifersucht, „Othello", übt Lessing an den bewunderten tragischen Meisterstücken der gleichzeitigen französischen Bühne ebenso vernichtende Kritik, wie er in der Zergliederung von Pierre Corneilles „Rodogune" und von Thomas Corneilles „Graf Essex" es gegen die überall bewunderten Meisterwerke aus dem Zeitalter Ludwigs XIV. getan hat.

Gerecht gegen die französische Tragödie als ein nationales Erzeugnis des französischen Volksgeistes und der ganzen französischen Geschichte war Lessing dabei nicht. Zu solchem abwägenden historischen Urteil war mitten im Kampfe für die Entwickelungsfreiheit des deutschen Dramas gegenüber den einschnürenden pseudo-aristotelischen Regeln nicht Zeit und Gelegenheit. Nicht mit Unrecht hat man die „Hamburgische Dramaturgie" das literarische Roßbach genannt. Allein nachdem der Krieg längst beendet ist und wir ungehindert Herren im eigenen Hause sein könnten, ziemt es sich wohl, das im Kampf berechtigte Urteil Lessings nicht als ein endgültiges geschichtliches Urteil über die französische Tragödie ohne Berücksichtigung der besonderen Umstände zu wiederholen. Grillparzer, der über Corneilles „Horace" und „Cinna" nicht milder urteilte als Lessing über Corneilles „Cleopatra" und Voltaires „Merope", nennt Racine einen so großen Dichter, als je einer gelebt habe. Für die Komödie der Franzosen war Lessing selbst voll Anerkennung. Er behandelt in der zweiten Hälfte der „Dramaturgie" Diderot (1713—84) mit ähnlicher Verehrung wie in der ersten Aristoteles. Bekennt er doch noch in der zweiten Auflage seiner Übersetzung von Diderots bürgerlichen Sittenstücken „Der natürliche Sohn" und „Der Hausvater" mit den dazugehörigen Abhandlungen und Unterredungen von der dramatischen Dichtkunst (1781) voll Dankbarkeit, daß Diderots Muster und Lehre die Richtung seines Geschmackes bestimmt habe; wenn er selber mit ihr zufrieden sei, verdanke er es Diderot.

Den ursprünglichen Plan, wie die Kunst des Dichters auch die des Schauspielers zu begleiten, hatte Lessing bald aufgegeben; wie er in scharfer Weise sagt, weil wir Schauspieler, aber keine Schauspielkunst hätten. Die Eitelkeit der Aktricen hatte ihm gleich im Beginne diesen Teil der Kritik gründlich verleidet. Aber an dem Hamburger Unternehmen war ein Schauspieler tätig, aus dessen Beispielen Lessing die Regeln der Schauspielkunst ableiten zu können erklärte, der ihm auch in der kleinsten Rolle der größte Darsteller schien, der ihm auch als Mensch freundschaftlich verbundene Konrad Ekhof (1720—78). Ekhofs großer Nachfolger Schröder hat von dem verblüffenden Eindruck erzählt, den der erste Anblick des gebückten Männleins, einer dürftigen, ja lächerlichen Erscheinung, auf ihn machte, aber auch wie dieser Eindruck dem rückhaltloser Bewunderung wich, als er den Meister des Vortrags, der Voltaires Ödipus und Lessings Tellheim gleich wirksam zur Geltung zu bringen verstand, zum ersten Male auf der Bühne hörte.

Im Jahre 1739 war der junge Hamburger in Schönemanns Truppe eingetreten, und seit der Zeit wirkte er rastlos für seine Kunst. Durch seine Person hat Ekhof den ganzen Schauspielerstand in der allgemeinen Achtung gehoben. Früh gab man ihm den Ehrennamen „Vater der deutschen Schauspielkunst". In Rostock schon hatte er als Mitglied der Schönemannschen Gesellschaft die erste Schauspieler-Akademie gegründet, an die Wilhelm Meister und Direktor Serlo bei ihren Plänen, die Bildung des deutschen Schauspielerstandes zu heben, dachten. Ekhofs Teilnahme für die Entwickelung seiner Kunst kam Johann Friedrich Löwens „Geschichte des deutschen Theaters" (Hamburg 1765), dem ersten derartigen Versuche, zustatten, wie Ekhof in seinen letzten Lebensjahren als Leiter des Hoftheaters zu Gotha auf die Gründung von Heinrich August Ottokar Reichards wichtigem Theaterkalender (1775—1800)

Einfluß übte. Ekhof teilte durchaus den französischen Geschmack, der in Gotha durch den fruchtbaren und erfolgreichen Bühnendichter Friedrich Wilhelm Gotter (1746 bis 1797) noch zu einer Zeit vertreten wurde, als er im übrigen Deutschland nur wenig Anhänger mehr zählte. Ekhof, dessen Jahre des Aufstrebens mit der Herrschaft der Alexandrinertragödie zusammenfielen, fürchtete von den Shakespearischen Stücken, deren herrliche Kraftsprüche von selbst wirkten, einen Verderb der deutschen Schauspielkunst.

Man möchte da leicht zu der Frage neigen: wie konnten bei solcher Ansicht Ekhof und Lessing, der in der „Hamburgischen Dramaturgie" Shakespeare anpries und die Wielandsche Shakespeare-Übersetzung freudig empfahl, sich verständigen? Aber Lessing hat selber nie die Aufführung eines Shakespearischen Dramas angeraten und sich von der Nachahmung der freien Shakespearischen Form im „Götz von Berlichingen" schlecht erbaut gezeigt. Wenn er sagte, es sei leichter, dem Herkules seine Keule als Shakespeare einen Vers zu entreißen, so wollte er damit vor einem zu engen Anschluß an Shakespeare warnen. Wohl sollten wir aus dessen Studium eine freiere Beweglichkeit für das Drama uns aneignen. Lessing war aber viel zu sehr mit den unabweisbaren Forderungen der Bühne vertraut und gewohnt, jede dramatische Dichtung als Bühnenstück anzusehen, um eine Nachahmung des Shakespearischen Dramas gutzuheißen.



Konrad Ekhof. Nach dem Gemälde von A. Graff (1774), im Herzoglichen Museum zu Gotha.

Von den verschiedenen dramatischen Plänen, an denen Lessing in Hamburg arbeitete, ist keiner ausgeführt worden, aber das 1772 erschienene Trauerspiel „Emilia Galotti" war die praktische Erprobung der in der „Dramaturgie" entwickelten Lehren.

Freier als in seinen früheren Stücken bewegt sich Lessing hier in räumlicher Hinsicht. Der Schauplatz wechselt nicht nur innerhalb der Stadt, sondern auch zwischen Stadt und nächster Umgebung; allein während eines Tages spielt sich auch diesmal die streng zusammengehaltene Handlung ab. Jede einzelne Person, sowohl in den großen Rollen des kunst- und leichtsinnigen Prinzen und des dienstfertigen Hofmanns Marinelli wie auch in den kleinsten Rollen von Maler und Rat, von Bandit und Helfershelfer, lebt ihr selbständiges Leben. Der französischen Sitte entgegen geschieht der Mord vor unseren Augen; in der Handlung und auch in dem lakonisch zugespitzten Prosadialog ist deutlich das Streben nach Natürlichkeit sichtbar. Aber weiter geht Lessing nicht nach der englischen Seite; innerhalb der Aufzüge findet kein Szenenwechsel statt, ja der Dichter scheut nicht kleine Unwahrscheinlichkeiten, um für die letzten drei Akte in dem herkömmlichen charakterlosen Vorsaal jeden Szenenwechsel zu vermeiden. Das ist gegenüber all den Freiheiten der englischen Bühne, die der junge Leipziger Tragikus (vgl. S. 170) vierzehn Jahre früher in der bürgerlichen Virginia anzuwenden beabsichtigte, eine sehr beachtenswerte Selbstbeschränkung.

Lessing wollte bereits, was auch Schiller später anstrebte, eine vom französischen wie englischen Muster unabhängige Form für das deutsche Drama gewinnen. Es war wohl wenig nach seinem Sinne, wenn die Freunde ihm nach dem Erscheinen der „Emilia" „o Lessing-Shakespeare!" zuriefen. Aber wie das erste Lustspiel in der „Minna", so schuf er in der „Emilia" das erste und älteste deutsche Trauerspiel, das auf der deutschen Bühne bis heute wirkungsvoll lebendig geblieben ist.

Wie die Insel Delos, schrieb Goethe noch zwei Jahre vor seinem Tode, sei die „Emilia Galotti" aus der Gottsched-Gellert-Weißischen Wasserflut emporgestiegen. Der junge Goethe war dem Meisterstück nicht so gut, er fand alles darin nur gedacht. Und in der Tat wird die überlegene künstlerische Einsicht des Dichters etwas als Absicht fühlbar. Dennoch bezeichnete Goethe treffend das Verhältnis des jüngeren Geschlechtes zu diesem Werke, wenn bei Werthers Tode „Emilia Galotti" als in der letzten Lebensstunde gelesenes Buch auf dem Pulte aufgeschlagen liegt; übrigens eine der wirklichen Geschichte Jerusalems nacherzählte Tatsache. Auch den revolutionären Zug des Stückes, in dem die Satire zum ersten Male die egoistischen Leidenschaften und ränkevollen Verhältnisse von Hof und Adel angriff, hat Goethe klar erkannt. Nicht ohne nachhaltigen Eindruck hatte Lessing das Treiben eines kleinen Hofes in der Nähe kennen gelernt; erst nach seinen braunschweigischen Beobachtungen erweiterte er die ursprünglichen drei Aufzüge durch Einführung der abgedankten fürstlichen Mätresse zu fünfen. Die Gräfin Orsina braucht man nur zu nennen, um die Einwirkung von Lessings Trauerspiel auf „Kabale und Liebe" vor Augen zu haben. Schiller wagte es offen, den Schauplatz in nächste Nähe zu verlegen; aber auch Guastalla ist in den Grenzen des heiligen römischen Reiches zu suchen.

Bereits die bloße Schaffung des bürgerlichen Trauerspiels war ein Zeichen des Zerfalls der ständischen Ordnung des ancien régime. 1772 erschien „Emilia Galotti"; sechs Jahre später hatte Beaumarchais in Paris „La folle journée ou le mariage de Figaro" („Figaros Hochzeit") vollendet. Scheinbar haben beide Stücke kaum etwas miteinander gemein, und doch behandeln sie ein ganz verwandtes Thema. In beiden Stücken will der Machthaber die Braut eines niedriger Stehenden diesem entreißen. Die sittenlose Genußsucht der Herrschenden und ihre Eingriffe in das bürgerliche Familienleben trifft das eine Mal der Dolch der Tragödie, das andere Mal die satirische Geißel der Komödie. Der geistreiche Franzose läßt seinen moralisch keineswegs tadelfreien Vertreter des tiers état mit Schlauheit sich glücklich der Macht erwehren, und die Schlußcouplets von „Figaros Hochzeit" lehren lachend: „Die Stärksten machen das Gesetz — Und Voltaire (der freie Geist) ist unsterblich — Alles endet mit witzigem Scherzlied" („Les plus forts ont fait la loi — Et Voltaire est immortel — Tout finit par des chansons"). Napoleon fand in Beaumarchais' Komödie die Revolution in Szene gesetzt. Der ernste deutsche Dichter erblickt in dem verwandten Thema nur die tragische Seite. Nur durch den Mord der Tochter — wie die französische Kritik meinte, „ein nicht unseren Sitten entsprechendes Mittel" — vermag der Vater die Ehre der Tochter zu wahren. Odoardo schließt das Trauerspiel mit den an den fürstlichen Schuldigen gerichteten Worten: „Ich gehe und erwarte Sie als Richter — Und dann dort — erwarte ich Sie vor dem Richter unser aller!" Dem heiteren Lustspiele von Beaumarchais folgte die französische Revolution mit ihrer blutigen Tragik, dem Trauerspiele „Emilia Galotti" folgten Lessings Kämpfe für die geistige Befreiung seines Volkes von theologischer Vormundschaft.

Einen Kampf anderer Art hatte Lessing noch in Hamburg auszufechten. Der elegante Lateiner und oberflächliche Schöngeist Christian Adolf Klotz (1738—71) nahm seit 1765 als ordentlicher Professor der Philosophie und Beredsamkeit zu Halle eine zum mindesten gefürchtete Stellung in der deutschen gelehrten Welt ein. Denn wer sich ihm nicht anschließen wollte, der wurde in seinen Zeitschriften und von der ihm ergebenen Clique angegriffen. Ein kindlich treuherziger Ehrenmann wie der um griechische und arabische Philologie hochverdiente Rektor der Nikolaischule zu Leipzig, Johann Jakob Reiske, der dann mit seiner Frau Lessings warme Freundschaft erfuhr, stand diesen Angriffen hilflos gegenüber. Für Klotz war, wie so manchmal bei berühmten Schulhäuptern und ihrer geschworenen Gefolgschaft, die Wissenschaft eben nur das Mittel zur Stärkung persönlichen Einflusses.

Die deutschen Gelehrten und Dichter machten dabei die Faust im Sack und dem einflußreichen Parteiführer, dessen sittliche Hohlheit früh genug zu durchschauen war, ihre devoten Bücklinge, wie die Sammlung der „Briefe deutscher Gelehrten an den Herrn Geheimen Rat Klotz“ 1773 zur höchst ärgerlichen Beschämung so vieler offenbarte.

Als Lessing trotz allen ihm gespendeten Lobes sich der Hallischen Clique gegenüber kühl zurückhielt, wurden auch seinem „Laokoon“ „unverzeihliche Fehler“ vorgeworfen. Da ihm die Sudelei der jungen Herren in Halle bereits unleidlich geworden war, versuchte er noch ein Literaturbriefchen zu machen. Im Juni 1768 ließ er im „Hamburger Korrespondenten“ den ersten seiner „Briefe antiquarischen Inhalts“ erscheinen, die dann allmählich zu zwei Bänden anwuchsen. Der Gegenstand des Streites, die geschnittenen Steine der Alten, vermag heute nur noch wenig Teilnahme zu wecken. Aber der Kampf selbst und die Art, wie Lessing ihn mit ebenso gründlicher Gelehrsamkeit als dialektischer und schriftstellerischer Virtuosität ausfocht, wird jederzeit die Teilnahme sittlich empfindender Leser wecken. Denn eine sittliche Tat war es, wie der alleinstehende Magister Lessing den Kampf gegen den einflußreichen Geheimderat durchführte, um ihn endlich siegreich in seine lateinischen Schanzen zurückzuschlagen. An Stelle des geplanten dritten Teiles der antiquarischen Briefe ist dann 1769 die vom Geiste Winckelmanns erfüllte Untersuchung „Wie die Alten den Tod gebildet“ getreten. Noch Schillers Hymnus auf die Götter Griechenlands preist die anmutvollen lichten Bilder des still und traurig die Fackel senkenden Genius, mit denen uns Lessings Schrift und ihre Weiterführung durch Herder das gräßliche Gerippe der christlichen Todesvorstellung verscheucht, den Triumph des Schönen gefeiert haben.

Wie die Alten
den Tod gebildet:

. . . . Nullique ea tristis imago!
STATIUS.



eine Untersuchung
von
Gotthold Ephraim Lessing.

Berlin, 1769.
Bey Christian Friedrich Voß.

Titelblatt nach dem Exemplar der Stadtbibliothek zu Leipzig.

Lessing selbst hatte im Frühjahr 1770 zum zweiten Male ein Amt angenommen; er war mit dem Titel eines braunschweigischen Hofrats Bibliothekar zu Wolfenbüttel geworden.

Und außer wiederholten Ausflügen nach Hamburg und einer großen Reise, die ihn im Jahre 1775 über Berlin und Wien bis nach Rom und Neapel führte, hat er dann das braunschweigische Land nicht wieder verlassen. Nur ein Jahr dauerte das Glück seiner Ehe mit Eva König, der Witwe eines seiner Hamburger Freunde. Nach ihrem Tode (Januar 1778) galt es wieder, den „Weg allein so fortzuduseln", denn wenn die Braunschweiger Freunde, vor allem der alte Bremer Beiträger Ebert und der Mitarbeiter an Lessings bibliothekarischen Beiträgen, Eschenburg, ihm auch treu zur Seite standen, ein volles Verständnis fand er höchstens bei der Hamburger Freundin Elise Reimarus, der mutigen Tochter des Verfassers der sturmerregenden Fragmente.

Im Jahre 1773 ließ Lessing den ersten Band seiner Beiträge „Zur Geschichte und Literatur" erscheinen, in denen er unbekannte oder vergessene Schätze der ihm anvertrauten Bücherei durch Herausgabe oder Erläuterungen nutzbar zu machen suchte. Auf den verschiedensten wissenschaftlichen Gebieten zeigte er sich dabei in gleicher Weise als den wohlbewanderten, scharfsinnigen Forscher. Die größte Überraschung ob der ungeahnten Fülle seines Wissens hatte er indessen schon gleich nach Antritt seines Amtes hervorgerufen, als er in dem Berichte über eine neu aufgefundene Handschrift des Berengarius Turonensis, eines französischen Scholastikers und Vorgängers Abälards aus dem 11. Jahrhundert, über die Abendmahlslehre die genaueste Kenntnis der Kirchengeschichte der verschiedensten Jahrhunderte bewies. Der angesehenste philologische Bibelkritiker der Zeit, der berühmte Johann August Ernesti in Leipzig, erklärte Lessing für diese Schrift der theologischen Doktorehre würdig. Allein noch ehe das Jahrzehnt zu Ende ging, war Lessing mit dem aufgeklärten Teile der Theologen, mit Semler in Halle, Leß und Walch in Göttingen, nicht minder als mit den Orthodoxen in die heftigste Fehde geraten.

Im dritten Bande der zensurfreien Beiträge hatte er seine früheren „Rettungen" in der Kirchengeschichte übel berufener Männer mit einer Kritik der Verleumdungen und der authentischen Nachrichten über Adam Neuser wieder aufgenommen. Die hauptsächlichste Betrachtung, auf welche die Geschichte des unglücklichen Heidelberger Pfarrers, der durch die Verfolgungssucht seiner rechtgläubigeren Amtsgenossen nach Konstantinopel und zur Annahme des Islams getrieben worden war, einen denkenden Leser führe, veranlaßte Lessing, dem Aufsatz über Neuser das „Fragment eines Ungenannten" anzureihen, das er in der Wolfenbütteler Bibliothek gefunden haben wollte: „Von Duldung der Deïsten".

Obwohl das Fragment gleich mit der Forderung einsetzt, die der Vernunft entsprechende reine Lehre Jesu von dem ausgearteten Christentum, das mit keinen Künsteleien und Wendungen mehr zu retten sei, abzusondern, fand es doch zunächst nur geringe Beachtung. In dem langen Kampfe der Aufklärung waren ja ähnliche Gedanken bereits des öftern vorgetragen und umstritten worden. Erst 1777 ließ Lessing im vierten Beitrage fünf weitere Fragmente als „Ein Mehreres aus den Papieren des Ungenannten, die Offenbarung betreffend" folgen. Mit der Anklage gegen die Verschreiung der Vernunft auf den Kanzeln beginnt diese zweite Mitteilung, um dann die Möglichkeit einer Offenbarung im allgemeinen und insbesondere die Bücher des Alten Testamentes als Grundlage einer Offenbarung zu bestreiten. Mit der Aufdeckung des Widerspruchs der vier Evangelien im Berichte „Über die Auferstehungsgeschichte" und einer scharfen Kritik der Glaubwürdigkeit des Auferstehungswunders überhaupt enden die Mitteilungen, denen darauf noch die „Gegensätze des Herausgebers" folgen. Lessing teilt durchaus nicht in allem den Standpunkt seines Ungenannten, wenn es ihm auch mit der wiederholt vorgebrachten Behauptung, daß er die Fragmente nur veröffentliche, auf daß die gelehrten Verteidiger der Religion sie widerlegten, natürlich nicht Ernst ist.

In diesem ganzen theologischen Kampfe konnte Lessing ja nicht so rücksichtslos offen wie in einer dramaturgischen Frage seine letzten Gedanken aussprechen. Er selbst machte seinen Bruder und späteren Biographen Karl darauf aufmerksam, daß zwischen seiner wirklichen Meinung und dem nur zur Sicherung seiner von allen Seiten angegriffenen Stellung strategisch Vorgeschobenen zu unterscheiden sei. So bekennt er sich auch nicht selbst zu seinem kleinen Aufsatz „Die Erziehung des Menschengeschlechts“, dessen erste 53 Paragraphen er bereits seinen „Gegensätzen“ einverleibte. Wollte er sein Ziel erreichen, so durfte er nicht von Anfang an die eigenen Batterien völlig enthüllen. Den höchsten Mut und die rückhaltlose Einsetzung seiner Person hat er im ganzen Verlauf des Streites genügend bekundet. Die großen folgenschweren Grundsätze verkündigt er mit vollem Freimut. Von der christlichen Dogmatik scheidet er, wie dies ja auch neuerdings Chamberlain in seiner Untersuchung der „Grundlagen des 19. Jahrhunderts“ getan hat, den ethischen Kern der Lehre Jesu und fordert immer wieder dazu auf, das echte Christentum im sittlichen Handeln, nicht im Glauben und Unterwerfen der Vernunft zu suchen. Er will gleich seinem Nathan warnend zeigen, wie viel glauben und „andächtig schwärmen leichter als gut handeln“ sei.

Nur aus kindlicher Pietät hatte er jahrzehntelang die früherworbene eigene Einsicht zurückgehalten, nachdem er schon 1749 seinem Vater brieflich erklärt hatte: „Die christliche Religion ist kein Werk, das man von seinen Eltern auf Treue und Glauben annehmen soll“, sondern mit eigenen Augen gelte es zu prüfen, was die Wahrheit in der Geschichte des Christentumes sei (quid liquidum sit in causa Christianorum). Den sehnsuchtsvoll gesuchten Weg zur Wahrheit, der ihm der rechte schien, auch den Brüdern zu zeigen, hielt er für seine sittliche Pflicht. Den Verfasser der „Fragmente“, der in so gründlicher Weise aus dem ganzen Arsenal der Aufklärung die Waffen zum ernsten Angriffe geschärft hatte, durfte er aus Rücksicht auf dessen Kinder nicht nennen. Erst 1814 wurde der Name offen eingestanden. Uns ist Hermann Samuel Reimarus bereits im Freundeskreise von Brockes begegnet (vgl. S. 74), dessen eigene Rechtgläubigkeit einen starken Stoß erleidet durch die Tatsache, daß er einer der wenigen war, die der Philologe und Naturforscher Reimarus einweihte in das Geheimnis seiner „Apologie oder Schutzschrift für die vernünftigen Verehrer Gottes“.

Bereits im Titel liegt ein Widerspruch zwischen Reimarus' und Lessings Auffassung. Reimarus wendet sich gegen die Orthodoxie, welche die Gefangennehmung der Vernunft unter den Gehorsam des Glaubens forderte. Mit ihr, meint Lessing, sei man schon am Rande gewesen; viel gefährlicher findet er die neumodische, d. h. aufklärerische Vermischung von Vernunft und Glauben, durch die alle Widersprüche der Offenbarung gegen die Vernunft so geschickt auspoliert würden, daß man bei diesem Vernunft-Christentum nicht mehr so eigentlich wisse, weder wo ihm die Vernunft, noch wo ihm das Christentum sitze. Auf diese Weise werde die Religion verflacht und die Vernunft eingeschläfert. Lessing liebt es, auch auf diesen Gebieten scharfe Grenzlinien festzusetzen. Er zieht aus der philosophischen Bibelkritik der Ernesti und Semler die unleugbar richtige, aber von den Aufklärungstheologen deshalb nicht weniger umgangene Folgerung: wir haben die Offenbarung nicht unmittelbar von Gott selbst, sondern von Menschen, die sagen, daß sie von Gott gesandt seien; also ein menschliches Zeugnis von einer göttlichen Offenbarung. Dies muß demnach geprüft werden nach allen Regeln, wonach man die Wahrheit eines menschlichen Zeugnisses untersucht. „Das Widersprechende läßt sich durch kein Wunder auflösen.“

Diese Kritik der Urkunden vertieft Lessing noch um ein Bedeutendes durch das Werk, an dem er seit vielen Jahren arbeitete, und das er selber in einem Briefe an seinen Bruder vom 25. Februar 1778 für das gründlichste und sinnreichste erklärte, das er in dieser Art

überhaupt geschrieben habe, seine „Neue Hypothese über die Evangelisten als bloß menschliche Geschichtschreiber betrachtet".

Mit der Scheidung des Johannesevangeliums von den drei übrigen und der Annahme eines galiläischen Urevangeliums stellte Lessing zuerst ein Problem auf, das die Kirchenhistoriker des 19. Jahrhunderts noch vielfach beschäftigen sollte. Wenn er hier schon die Angriffe der Aufklärung zu geschichtlicher Quellenuntersuchung vertieft, so zeigt sich die historische Auffassung, die ihn von der Aufklärung trennt, noch schärfer gleich im Eingang seiner „Gegensätze". „Der Buchstabe ist nicht der Geist, und die Bibel ist nicht die Religion." Folglich seien Einwürfe gegen den Buchstaben und gegen die Bibel nicht eben auch Beweise gegen den Geist und gegen die Religion. Während die Aufklärung glaubte, durch Aufzeigung der Widersprüche zwischen Offenbarung und Vernunft das Christentum widerlegt zu haben, erkennt Lessing zwar vollkommen das Vorhandensein dieser Widersprüche an, das Beweisende aber für die innere Wahrheit erscheint ihm die Fortdauer des Christentums trotz der Widersprüche und Unhaltbarkeit der Offenbarungslehre. Den nach David Friedrich Strauß für jede Religionsentstehung entscheidenden Faktor der Mythusbildung weiß freilich auch Lessing noch nicht in Rechnung zu ziehen, so frei er sich von dem törichten Mißtrauen der Aufklärung hielt, die in jedem Wunderbericht absichtliche Täuschung und Betrug witterte und das Wunder rationalistisch als natürlichen Vorgang zu erklären strebte.

Die „Gegensätze" Lessings riefen noch heftigeren Widerspruch hervor als die „Fragmente" selbst. In Lessings Sätzen sah der gelehrte Hauptpastor Johann Melchior Goeze in Hamburg den Angriff auf den „einigen Lehrgrund unsrer allerheiligsten Religion, die heilige Schrift".

Noch vor dem stets ketzerrichterlich spähenden Goeze, von dem es schon 1772 bei seinem Streite mit den „Frankfurter gelehrten Anzeigen" hieß, alle Welt wisse, daß er an nichts auf der Welt mehr Vergnügen finde, als ohne Notwendigkeit über ganz nichtswürdige Dinge mit ekelhafter Heftigkeit Krieg zu führen, noch vor dem Hamburger Eiferer waren bereits Direktor Johann Daniel Schumann in Hannover und Superintendent Johann Heinrich Reß in Wolfenbüttel, Lessings Nachbar, gegen den Fragmentisten und seinen Herausgeber aufgetreten. Gegen den durchweg anständigen ersten Gegner richtete Lessing die versöhnlich gehaltenen beiden Bogen „Über den Beweis des Geistes und der Kraft", denen sich ein Gespräch: „Das Testament Johannis", anschloß. Zufällige Geschichtswahrheiten könnten nie der Beweis von notwendigen Vernunftwahrheiten werden. Doch hätten wir ja auch nicht die Wunder zum Beweise vor uns, sondern eben nur Nachrichten von Wundern, die so gut wie die Nachrichten über Alexanders Taten der Kritik unterlägen. Nicht das Bekenntnis der christlichen Glaubenssätze, sondern die Betätigung christlicher Gesinnung, des Johannes „Kinderchen, liebt euch!" sei das allein Notwendige.

Erst mit der „Duplik" gegen den Nachbar beginnt der scharfe Kampfeston. Anfang März 1778 setzte sich Lessing mit der „Parabel" in Positur wider Goezen. In Ausführung seines Versprechens, der Herr Pastor solle ihn wohl überschreien, aber nicht überschreiben können, ließ er in rascher Folge die „Axiomata" und die vier ersten der „Anti-Goeze" erscheinen. Schon rief der „dicke, rote, freundliche Prälat" in Hamburg Kirche und Staat gegen den Komödienschreiber Lessing auf. Da wagte der kühne Mann einen Hauptschlag. Er veröffentlichte das schärfste der Fragmente: „Von dem Zwecke Jesu und seiner Jünger". Nun erst wurde der Kampf allgemein. Um die eigene Gläubigkeit zu beweisen, gingen gerade die freisinnigen Theologen gegen Lessing vor. Daß die von ihnen geschmiedeten und gefeilten Waffen von dem Herausgeber des Fragmentisten in so bitterem Ernste gebraucht werden sollten, erfüllte sie mit Schrecken. Aufklärer und Orthodoxe, und unter ihnen nicht wenig achtbare Männer, stürmten von allen Seiten auf Lessing los. Der stand einsam wie ein Löwe, den die drohende Meute umkreist. Erhebt aber der König die gewaltige Tatze zum Schlag, so stürzt immer einer der Angreifer blutend nieder, und scheu weichen die übrigen eine Weile zurück. Zwar hat Lessing die in einer Reihe von Briefen begonnene Abfertigung der „verschiedenen Gottesgelehrten, die an seinen theologischen Streitigkeiten auf eine oder die andere Weise teilzunehmen beliebt haben", nicht mehr vollenden können. Doch selbst Goeze mußte verstummen, als die „Anti-Goeze" nach dem Erscheinen des elften durch „Lessings nötige Antwort auf eine sehr unnötige Frage des Herrn Hauptpastor Goeze" abgelöst wurden. Eine zweite Folge der „Nötigen Antwort" (1778) wurde nicht mehr nötig.

Mit klarem Bewußtsein der persönlichen Gefahren wie der weittragenden Bedeutung der aufgerollten Frage war Lessing in den Kampf eingetreten. Ihm war die Geschichte der Menschheit die Geschichte ihrer Erziehung zur geistigen Freiheit. Im festen Glauben an eine weitere Entwickelung, die uns ein neues, ewiges Evangelium bringen sollte, blickte er sehnsüchtig über das letzte Blatt des biblischen Elementarbuches hinaus, das die schwächeren Mitschüler noch knabenhaft für den dauernden Inbegriff aller Erkenntnisse hielten. Die Reformation des 16. Jahrhunderts war ihm innerhalb der Geschichte des Christentums ein erster großer Schritt auf dieser Entwickelungsbahn. Das Recht der freien Forschung, das damals zuerst gegen die Überlieferung zur Geltung gekommen war, mußte auch weiter betätigt werden dürfen. Bedeutsam trägt der zehnte „Anti-Goeze" an der Stirn ein Mahnwort, das Luther den vor dem Streite zurückscheuenden schwachen Gewissen zugerufen hatte. Nun gelte es, vom Joche des Buchstabens wie in Luthers Tagen von dem der Tradition erlöst zu werden. Luthers Geist erfordere schlechterdings, „daß man keinen Menschen in der Erkenntnis der Wahrheit nach seinem eigenen Gutdünken fortzugehen hindern muß". Das geflügelte Wort des königlichen Philosophen von Sanssouci, daß in seinem Staate ein jeder nach seiner Fasson selig werden solle, klingt hier in vertiefter Auffassung wieder.

Großartigeres als Lessings theologische Streitschriften ist vor und nach Lessing in deutscher Prosa kaum geschrieben worden; sie erfüllen mit gleicher Bewunderung für den wahrheitsliebenden, unerschrockenen Menschen wie für den scharfen, wohlgerüsteten Denker und den Stilisten ohnegleichen. Der größte Verstand und das wärmste Herz wirken einträchtig zusammen. Selbst des Jansenisten Pascal berühmte „Lettres provinciales" gegen die Jesuiten und die glänzend geschriebenen „Memoires", in denen der spitzbübische Beaumarchais eine spitzbübische Rechtspflege züchtigte, bleiben zurück hinter Lessings Streitschriften, ihrem heiligen Eifer und sittlichen Zorn wie ihrem Reichtum an Bildern, Gleichnissen, epigrammatischer Logik, dialektischer Schärfe des Stils. Da der Kritiker und Schriftsteller Lessing nicht mit Gründen zu widerlegen, nicht mit Schriften zu überwinden war, so griffen die Verteidiger der Religion zum sichersten und edelsten Mittel: sie bewogen den Herzog, seinem Bibliothekar die Zensurfreiheit zu entziehen und ihm die Fortsetzung des Streites zu verbieten. Auf dem Regensburger Reichstag sollte eine Klage gegen den Störer des Religionsfriedens anhängig gemacht werden. Lessing war entschlossen, eher seiner Stellung als der freien Meinungsäußerung zu entsagen, zunächst aber galt es den Versuch, ob man ihn nicht wenigstens auf seiner alten Kanzel, dem Theater, ungestört predigen ließe. In der Nacht vom 10. auf den 11. August 1778 kam ihm der „närrische Einfall", einen seiner älteren Schauspielentwürfe, den späteren „Nathan der Weise", dessen Inhalt bereits eine Art von Analogie mit seinen gegenwärtigen Streitigkeiten hätte, auszuarbeiten und damit den Theologen aller geoffenbarten Religionen einen ärgeren Possen zu spielen als noch mit zehn Fragmenten.

Aus der dritten Novelle des ersten Tages von Boccaccios „Decamerone" hatte Lessing die in vielen Fassungen verbreitete Geschichte kennen gelernt, wie der Sultan Saladin von Babylon (Kairo) in Geldverlegenheit den reichen Juden Melchisedech zu sich bescheidet, um ihm eine Falle zu legen mit der Frage, welche von den drei Religionen (leggi), der jüdischen, sarazenischen, christlichen, die wahre sei. Der Jude zieht sich durch eine Geschichte von drei Ringen aus der Schlinge und gewinnt des Sultans Freundschaft. Mit entgegengesetzter Tendenz war schon im Reformationszeitalter eine Fabel von drei Brüdern als Vertretern der drei christlichen Konfessionen in Erzählung und Drama in der deutschen Literatur heimisch. Da zeigte sich Martinus (Luther) dem Petrus (Papst) und Johann (Calvin) gegenüber als des

Vaters echter Sohn und Erbe. Die drei Brüder sind auch die Helden in Swifts satirischem Märchen von der Tonne. Lessing erweitert die Dekameronfabel bedeutsam durch den Zusatz, der echte Ring habe die Eigenschaft, vor Gott und Menschen wohlgefällig zu machen, wie umgekehrt in Lichtwers Fabel „Der Vater und die drei Söhne" der Vater jenem Sohne den kostbaren Diamant vererbt, der sich als der edelste bewähren würde. Durch die von Lessing völlig neu erfundene Vertagung des Urteils durch den ersten Richter auf den über „tausend tausend Jahre" richtenden weiseren Mann bezeugt der philosophische Dichter seine Hoffnung auf die fortschreitende Erziehung des Menschengeschlechts.

Bereits in den „Gegensätzen" zum vierten Fragmente hatte er den Grundgedanken des „Nathan" ausgesprochen: „Gott könnte ja wohl in allen Religionen die guten Menschen in der nämlichen Betrachtung aus den nämlichen Gründen selig machen wollen, ohne darum allen Menschen von dieser Betrachtung, von diesen Gründen die nämliche Offenbarung zu machen". Diese Überzeugung findet auch in des Klosterbruders und Nathans Worten Ausdruck, wenn der fromme Einfältige auf die Erzählung hin, „was sich der gottergebene Mensch für Taten abgewinnen kann", in den Ruf ausbricht: „Nathan! Ihr seid ein Christ! Ein besserer Christ war nie!" und Nathan ihm erwidert: „Wohl uns! Denn was mich Euch zum Christen, das macht Euch mir zum Juden!" Es gehört schon eine üble Parteiverbohrtheit dazu, um das Drama, das sittliches Empfinden, sittliche Tat von aller geoffenbarten Religion unabhängig darstellen will, zu einer bloßen politischen Tendenzschrift für Juden-Emanzipation herabzudrücken.

Aus dem Boden deutsch-christlicher Gesittung und Kultur ist die große Humanitätsdichtung, das echte Erzeugnis der deutschen Literatur- und Geistesströmung im 18. Jahrhundert, hervorgegangen. Die dichterische Ausgestaltung des Stoffes mochte ja nicht mit Unrecht Schiller, als er den „Nathan" für die Bühne einrichtete, starkes Mißfallen erregen. Lessing selber, obwohl er dem Orte Heil und Glück wünschte, an dem „Nathan der Weise" zuerst Bürgerrecht auf der Bühne erwerben würde — nach dem durchaus mißglückten ersten Versuch in Berlin erwarb sich am 28. November 1801 Weimar Anspruch auf diesen Segen —, Lessing selbst wollte an das „dramatische Gedicht" nicht den strengen Maßstab des Dramas angelegt wissen. Die Geschwisterfabel ist wohl der schwächste Teil des Stückes, in dem noch mehr als bei den früheren Arbeiten das Hauptgewicht auf die Charaktere fällt. Wohl hat für den Saladin die Charakteristik des berühmten Sarazenenfürsten durch den alten Feind und Lehrer Voltaire manche Züge geliefert, mußte Goeze für den Patriarchen unfreiwillig einige liefern; aber alle Personen sind echt Lessingisch, am meisten die Parallelfiguren Al Hafis, der ursprünglich noch der Held eines eigenen Nachspiels „Der Derwisch" werden sollte, und des fromm-einfältigen Klosterbruders. Und wenn die Ringerzählung vom Darsteller des weisen Nathan nicht allzu unweise zum Virtuosenkunststück verzerrt wird, so erfüllt sie, noch immer auf Geist und Gemüt wirksam, Goethes Wunsch, das deutsche Publikum zu erinnern, daß es nicht vor die Bühne berufen werde, nur um zu schauen, sondern auch um zu hören und zu vernehmen.

Nicht aus reformatorischer Absicht hatte Lessing für „Nathan den Weisen" statt der bisher von ihm festgehaltenen Prosa fünffüßige reimlose Jamben (Blankverse) gewählt, wie vor ihm schon Brawe, Klopstock, Wieland, Weiße für manche ihrer Dramen, Lessing selbst für einige Entwürfe. Wenn Schiller auch unter dem Eindruck des „Nathan" seinen „Don Karlos" in den gleichen Versen schrieb, so blieb doch das Beispiel des „Nathan" in formaler Beziehung zunächst wirkungslos. Völlig unabhängig vom „Nathan" hat Goethe in Rom für die Umarbeitung seiner „Iphigenie" mühsam sich den Blankvers ganz neu erwerben müssen. Aber zu welch unvergleichlicher, von keinem anderen Volke erreichter Höhe hatte sich mit „Nathan dem Weisen" das Lehrgedicht erhoben! Welch ein Weg geistiger und poetischer Entwickelung war zurückgelegt von den ersten Nachahmungen Popescher Lehrgedichte bis zu diesem Drama!

Zur Ostermesse 1779 ist „Nathan der Weise", „ein Sohn des eintretenden Alters, den die Polemik entbinden helfen", erschienen. Indessen zeigte das dramatische Gedicht so wenig wie die „Gespräche für Freymäurer" ein Altern der geistigen Kraft. In den „Gesprächen" verriet Lessing ein eigenes kritisches Nachdenken über den Staat und die bürgerliche Gesellschaft, wie es die Herausgabe der „Fragmente" über religiöse Fragen an den Tag gelegt hatte. Der Veröffentlichung der nun erst durch die merkwürdige Hypothese von der Seelenwanderung vervollständigten Paragraphen der „Erziehung des Menschengeschlechtes" gingen neue dramatische Pläne zur Seite. Allein Lessings Gesundheit war schon seit dem Tode seiner Frau erschüttert. Am 15. Februar 1781 ist er bei einem Besuche in Braunschweig gestorben. So heftig war in kirchlichen Kreisen der Haß gegen den Herausgeber der „Fragmente", daß man zu erzählen wußte, wie der Teufel Lessing geholt habe. Auf den Denker, der als der erste den von dem lutherischen Volksbuch verdammten Faust in seiner Dichtung gerettet werden läßt, überträgt derart der fromme Pöbel die alte Sage, die durch alle Jahrhunderte sich so manchen anheftete, „die töricht gnug ihr volles Herz nicht wahrten". Leisewitz aber, der in Lessings letzten Lebensjahren ihn genauer kennen zu lernen Gelegenheit hatte, schrieb in sein Tagebuch: „Man bewundert ihn nicht genug, wenn man bloß weiß, was er geworden ist; man muß wissen, daß er alles hätte werden können, aber ein menschliches Leben war ihm zu enge, um alle seine Talente auszubreiten".

Einen vollen Einblick in den Reichtum von Lessings Schaffenskraft, die Entwürfe und Ideen, die sich fortwährend in seinem Geiste drängten, eröffnete erst die von Karl Lessing teils veranlaßte, teils selbst besorgte Sammlung von seines Bruders Briefen und Schriften, denen sich Karls Lebensbeschreibung Gotthold Ephraims mit Mitteilungen aus dessen Nachlaß anreihte (1789—95). Noch mehr als bei irgendeinem anderen unserer Klassiker bilden bei Lessing die Briefe einen wesentlichen Bestandteil der Werke selbst. Zeigt sein Briefwechsel auch nicht die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit, wie sie Goethe im Eingehen auf die Eigenart eines jeden seiner Korrespondenten so einzig bewährte, und kommt Lessing außer in einigen Jugendbriefen beinahe nur seiner Braut gegenüber auf seine eigenen Angelegenheiten zu sprechen, so tritt doch überall in den Briefen seine Persönlichkeit scharf und anschaulich in all ihrer Lebendigkeit und Anziehungskraft uns entgegen. Ausnahmslos erweist er sich als der Überlegene und Gebende; ein geistiger Austausch Gleichstehender wie in Schillers großen Briefwechseln findet bei Lessing nirgends statt. Wenn aber bei irgendeinem Schriftsteller der Ausspruch „Der Stil ist der Mensch" völlig zutrifft, so ist es bei Lessing in allen seinen Schriften und vornehmlich wieder in den Briefen. Die Regel, die der Knabe im ältesten der erhaltenen Briefe seiner Schwester gibt: „Schreibe, wie Du redest, so schreibst Du schön", hat er selbst stets befolgt. Wie Lessing in seinem ganzen Leben frei von Pose und Phrase, frei von der gelehrten Stubenängstlichkeit seiner Zeitgenossen ist, so herrscht auch in seiner Sprache und Gebeweise bei allem logischen Aufbau doch volle Natürlichkeit. Indem er in scharfer Entwickelung den Leser zur Teilnahme an seinem Gedankengange zwingt, jede Frage erst unter seinem Mitarbeiten der Lösung zuführt, übt er, der von allem Schulmeisterlichen so völlig frei ist, eine erziehende Wirkung auf die Selbständigkeit und Geistestätigkeit seiner Leser aus.

Mit Recht pries Friedrich Schlegel die große Tendenz von Lessings philosophischem Geiste über alle seine einzelnen Werke und Anregungen hinaus als sein entscheidendes Merkmal und höchstes Verdienst. Aber auch jede seiner einzelnen Taten war von kaum

überſehbaren Wirkungen begleitet. Das deutſche Drama hat er durch Lehre und Beiſpiel begründet, die Lebensbedingungen für die ganze folgende Entwickelung unſerer Literatur geſchaffen, der Poeſie und Kunſt neue Bahnen gewieſen, das Weſen der antiken, vor allem der Homeriſchen Dichtung aufgehellt. Das drückende theologiſche Joch hat er gebrochen und damit erſt die deutſche Aufklärung zum Ziele geführt. Auf allen Gebieten hat er unabläſſig den hohlen Schein bekämpft und eine von konfeſſionellen Vorausſetzungen freie Sittlichkeit als unentbehrliche Begleiterin jeder menſchlichen Tätigkeit gefordert. So haben denn gegen den Schluß des Jahrhunderts die Xeniendichter bloß die geſchichtliche Größe ſeines Wirkens wahrheitsgemäß feſtgeſtellt, wenn ſie bei ihrem Strafgerichte über die deutſche Literatur des 18. Jahrhunderts ſich ehrfurchtsvoll vor Leſſing-Achilleus neigten und ihrer Anerkennung einen Ausdruck gaben, der dieſes Lob zugleich als einen Wunſch für die weitere Geſtaltung der Literatur erſcheinen ließ:

Vormals im Leben ehrten wir dich wie einen der Götter,
Nun du tot biſt, ſo herrſcht über die Geiſter dein Geiſt.

---

3. Wieland und ſeine Schule. Der Roman. Die Aufklärung in Öſterreich.

Zu Klopſtock und Leſſing bilden Wieland und Herder die notwendige Ergänzung. Leſſings ſondernde kritiſche Tätigkeit wird durch Herders ahnungsvoll geſchichtliches Erfaſſen vervollſtändigt; zu Klopſtocks erhabener, himmelanfliegender Dichtung erſteht ein lockendes irdiſches Gegenbild durch Wielands ſpöttiſches Ausmalen der Freuden und Schwächen wie des geiſtigen Ringens der ſinnlich beſchränkten Menſchenkinder. Der alte Gegenſatz, den im 13. Jahrhundert der ernſte Gralſucher Wolfram von Eſchenbach und der minnefrohe Triſtandichter von Straßburg in ihren Werken und ihrer Weltanſchauung vertraten, lebt in der Literatur des 18. Jahrhunderts wieder auf in den grundverſchiedenen Naturen des Meſſias- und Oberondichters. Früh in allen ſeinen Anſchauungen gefeſtigt, tritt der Zögling Schulpfortas ſeinen Lebensweg in der Richtung an, die er durch ein langes Leben hindurch unabläſſig verfolgt. In den ſchärfſten Widerſprüchen und überraſchendſten Wandlungen vollzieht ſich Wielands Entwickelung, bis er endlich die ſeiner Natur angewieſene Sphäre fand.

Im Gebiet der ſchwäbiſchen Reichsſtadt Biberach, im Dorfe Oberholzheim, hat Chriſtoph Martin Wieland (ſiehe die Tafel bei S. 154) am 5. September 1733 „das erſte Licht geſogen", wenn er auch Biberach ſelbſt, in das ſein Vater ſchon drei Jahre ſpäter als Pfarrherr einzog, wiederholt als ſeine Geburtsſtadt bezeichnete und im „Oberon" gerührt als den Ort feierte, „wo ich den erſten Schmerz, die erſte Luſt empfand". Lernen und Verſeſchreiben begann der frühreife Knabe faſt gleichzeitig. Wie Haller und manche andere empfing auch er den früheſten beſtimmenden poetiſchen Eindruck durch des Herrn von Brockes „Irdiſches Vergnügen in Gott". In der ſtreng pietiſtiſch geleiteten Studienanſtalt des Kloſters Bergen bei Magdeburg begeiſterte er ſich für Cicero und Xenophon, wußte indeſſen ſeinem Lerneifer auch dort ſtreng verbotene Bücher, Bayles Diktionär und Voltaires Schriften, zu verſchaffen, ſo daß der Fünfzehnjährige bei ſeinem Austritt in den böſen Ruf eines Materialiſten und Gottesleugners geraten war. Bei einem Verwandten in Erfurt wurde er darauf in die Wolffiſche Philoſophie eingeführt und machte, was für den künftigen Dichter noch wichtiger werden ſollte, die Bekanntſchaft von Cervantes' „Don Quijote".

Zunächst freilich erlag der leichtempfängliche, schwärmerische Jüngling vollständig dem überwältigenden Einflusse der Klopstockischen Dichtung. Während des im Elternhause verbrachten Sommers von 1750 entbrannte er in begeisterter Seelenliebe zu seiner Verwandten Sophie von Gutermann, der späteren Frau von Laroche. In den Hexametern des „Lobgesanges auf die Liebe" und in klopstockisierenden Oden feierte er mit seraphischer Harfe die himmlische Doris und die edlen, unendlichen Triebe, die nur der Nachahmer der Gottheit und Menschenfreund, nicht der gekrönte Pöbel der Eroberer empfindet. Dem reizenden römischen Verführer und seinen Nachfolgern stellte er in seinem „Anti-Ovid" (1752) die wahre Art zu lieben gegenüber, wie er, entgegen der materialistischen Anschauung des ernsten Lukrez, in den Alexandrinerpaaren seiner sechs Bücher über „Die Natur der Dinge" die Lehre von der besten der möglichen Welten vortrug (1751).

Als Wieland von Tübingen aus, wo er sich dem Rechtsstudium widmen sollte, die ersten Gesänge eines Epos vom Cheruskerhelden „Hermann", natürlich in Klopstockischen Hexametern, an Bodmer einsandte, da glaubte dieser in dem jungen schwäbischen Dichter einen neuen, besseren Klopstock gefunden zu haben. Ungeachtet der ärgerlichen Enttäuschung, die ihm der Züricher Aufenthalt des lebensfrohen Klopstock soeben bereitet hatte, lud er jetzt den Sänger des „Hermann" und frommer „Hymnen" zu sich ein. Vom Oktober 1752 bis zum Juni 1754 lebte Wieland als Gast in Bodmers Hause, der jüngere Dichter des „Geprüften Abraham" mit dem älteren Patriarchadendichter wetteifernd „im Entwerfen vieler heiliger Dichtungen". Auf die deutschen Leser machte es freilich keinen Eindruck, als der Verfasser des Lehrgedichtes über die Natur der Dinge in einem eigenen Buche die Schönheiten des epischen Gedichtes von „Noah" auseinandersetzte. Ja Nicolai spottete 1755 über die ganze fromme Dichterei Wielands:

„Die Muse des Herrn Bodmers ist eine betagte Matrone, die die Welt vergißt, weil die Welt sie vergessen hat, die beständig von der Kasteiung des Fleisches redet und auf die böse verderbte Welt und die verschlimmerten Zeiten schilt. Die Muse des Herrn Wielands ist ein junges Mädgen, das auch die Betschwester spielen will und sich der alten Witwe zu Gefallen in ein altväterliches Käppgen einhüllet, welches ihr doch gar nicht kleiden will; sie bemühet sich, eine verständige, erfahrene Miene anzunehmen, unter der ihre jugendliche Unbedachtsamkeit nur gar zu leicht hervorleuchtet, und es wäre ein ewiges Spektakel, wenn diese junge Frömmigkeitslehrerin noch wieder zu einer muntern Modeschönheit würde."

Überraschender noch, als der Berliner Kritiker ahnen konnte, sollte die Welt dies Spektakel erleben, als die fromme Muse Wielands gerade ein Jahrzehnt später bei den „Komischen Erzählungen" sich in einen lüsternen Faun verwandelt zeigte. Während des Züricher Aufenthaltes, der sich bis in den Sommer 1759 erstreckte, erblickte Wieland die Aufgabe der Dichtkunst freilich nur darin, die Sängerin Gottes, seiner Werke und der Tugend zu sein. Wie wenig er gegenüber den in Bodmers Kreisen als Muster gefeierten Dichtungen seine Selbständigkeit zu wahren wußte, das zeigen die dreibändigen Sammlungen der prosaischen und poetischen Schriften (1758 und 1768) aus der Zeit seiner in der Schweiz verlebten Jahre.

Freilich erklärte Wieland selbst schon Ende 1758, daß einzig das Bruchstück seines Heldengedichtes „Cyrus" seinen Ideen von der schönen Schreibart noch entspreche. Aber auch diese fünf Gesänge, in denen er die bereits von Xenophon absichtsvoll ins hellste Licht gesetzte Zeichnung des ersten persischen Herrschers vollends zum Idealbild eines übermenschlichen Musterhelden und -fürsten steigerte, zeigen auf jeder Seite die äußerliche Nachahmung von Klopstocks Sprache und Vers. Die gereimten „Moralischen Briefe" wie die Hexameter der neun „Briefe von Verstorbenen an hinterlassene Freunde" sind Nachahmungen von Schriften der englischen Dichterin Elisabeth Singer-Rowe. Wie

1753 Wieland, so hat um die gleiche Zeit auch Meta Klopstock in ihren „Briefen von Verstorbenen an Lebendige" die wortreichen und vorstellungsarmen christlichen Heroiden (Friendship in Death) der „göttlichen Singer" nachgeahmt. Von dem noch einflußreicheren frommen englischen Dichter, von Young, meinte Wieland später, als die Zeit seiner Begeisterung für Youngs „Nachtgedanken" vorbei war, er sei vorzüglich geeignet, den Leuten die Köpfe zu verwirren und den Geschmack junger Schriftsteller zu verderben. In den „Sympathien" und den „Empfindungen eines Christen" (1756—1757) suchte Wieland das Vorbild Youngs an Frömmigkeit und Rührseligkeit noch zu überbieten.

Diese ganze Poesie löst sich in Weihrauchsnebel und Empfindungen auf, freilich in solche, für die Lessings Spott zutrifft, vor lauter Empfindung könne man nichts dabei empfinden. Die vom Herzen strömende Wärme, die allein unser Mitgefühl wecken könnte, steht dem selbst nur anempfindenden Dichter nicht zu Gebote. Um so schlimmer, wenn er seine durch fremde Dichtungen bestimmten Eindrücke und seine überhitzte Einbildungskraft der Welt als Vorschriften aufzwängen, jede Abweichung als Gottlosigkeit verdammen will.

Daß Bodmers Hausgenosse und Zögling an dem noch fortdauernden Kampfe der Schweizer gegen die Leipziger sich mit einer „Dunciade" und ähnlichen Spottschriften gegen Gottsched beteiligte, war ganz in der Ordnung. Komisch genug erscheint es freilich, wenn er dabei anfangs Lessing als einem Mann, der seine guten Partes habe, sehr herablassend in Aussicht stellen läßt, ihn „als Champion für die gute Sache" der Züricher verwenden zu wollen. Verabscheuungswürdig aber nannte es dieser selbe Herr Lessing, als Wieland seine „Empfindungen eines Christen" mit einer Zuschrift an den Berliner Oberkonsistorialrat Sack einleitete, in der die Geistlichkeit zur Verfolgung der anakreontischen Wollustsänger aufgefordert und als deren Hauptvertreter der wackere Johann Peter Uz denunziert wurde. Die Vergeltung für diese törichte Unduldsamkeit des schwärmerischen Jünglings ist über Wieland in vollem Maße hereingebrochen, als anderthalb Jahrzehnte später die Göttinger Haingenossen den „Idris" und das Bild seines sittenverderbenden Dichters verbrannten. Wieland ist rasch zur Besinnung gekommen und wollte schon 1758 nicht nur den Angriff gegen Uz öffentlich widerrufen, sondern auch zugestehen, daß die Ausschweifungen von platonischer Liebe in seinen eigenen „Erzählungen", „Sympathien" und Oden vielleicht ebenso verwerflich seien wie der sinnliche Zaubertrank der Anakreontiker.

Nicht aus eigennützigen Absichten, wie Lessing mit Unrecht argwöhnte, hatte Wieland das tändelnde Spiel der deutschen anakreontischen Dichter als unmoralisch verdammt. In der Stickluft des damaligen Zürich, wo die strengen Sittenmandate des Rates jede weltlustige Regung zu unterdrücken bestrebt waren, hatte sich der schwärmerische Jüngling überzeugungsvoll in eine so sinnenfremde und -feindliche Überspanntheit hineingelesen und -geschrieben, daß ihm eine Zeitlang jeder Maßstab für die wirkliche Welt verloren ging. Gegen das Ende von Wielands Züricher Aufenthalt machte sich zum Mißfallen Bodmers und dessen nächster Freunde bereits eine Änderung bemerkbar. Der Unterricht, den Wieland seit dem Verlassen von Bodmers Haus Söhnen von Züricher Patrizierfamilien erteilte, führte ihn dazu, Menschen zu beobachten. Im Frühjahr 1756 schloß er Freundschaft mit Johann Georg Zimmermann, und in dem Briefwechsel mit dem jungen Arzte in Brugg, der aller Überspanntheit, aber auch der Klopstockischen Poesie so gründlich abgeneigt war, wurde gegenseitig Kritik geübt. Zwar waren es meist ältere Züricher Damen, mit denen Wieland schwärmerische Seelenfreundschaft verband, aber in dem einen oder anderen dieser Verhältnisse konnte auf die Dauer die Stimmung nicht ausbleiben, „die sich das Übersinnliche gern versinnlichen möchte". Die Prosagespräche von „Araspes und Panthea" (1760),

deren moralische Liebesgeschichte ursprünglich wie in Xenophons „Kyropädie" dem Heldengedichte „Cyrus" einverleibt werden sollte, verraten bereits die Erkenntnis, daß auch der tugendhafteste Liebhaber sich noch „mit irdischer Masse beladen" habe, während der frühere Wieland der Überzeugung lebte, derjenige dürfe nicht sagen, daß er liebe, dessen Wünsche über einen Handkuß bei der Angebeteten hinausgingen.

Als Wieland im Juni 1759 von Zürich nach Bern übersiedelte, wollte ihm das Glück so wohl, daß an Stelle dieser schwärmenden schönen Seelen, die an seiner seraphischen Überschwenglichkeit Gefallen fanden, Julie von Bondeli ihm ihre Neigung schenkte. Die gesund empfindende und klug denkende Freundin Jean Jacques Rousseaus übte einen erziehenden Einfluß auf Wieland aus. Sie hatte es nicht um ihn verdient, daß er nach einigen Jahren, als er in der Lage war, sich den eigenen Hausstand zu gründen, das Verlöbnis mit der treuen, geistig eher überlegenen Berner Freundin unzart löste.

Wieland war 1760 zum Kanzleidirektor seiner Vaterstadt Biberach, in der schon sein Urgroßvater die Bürgermeisterwürde bekleidet hatte, gewählt und von Wien aus trotz der Beschwerde der katholischen Partei in seinem Amte bestätigt worden. Nicht allzu schwer lasteten die Amtsgeschäfte des auf seine Reichsunmittelbarkeit stolzen Städtchens auf dem Herrn Kanzleidirektor. In einem artigen, einsamen Gartenhaus, allein mit den Musen, Faunen und Grasnymphen, die seine Einbildungskraft herbeizaubert, verbringt er seine Sommernachmittage.

„Hier sehe ich die Knaben baden, keine Nymphen; ich rieche den lieblich erfrischenden Geruch des Heues; ich sehe schneiden und Flachs bereiten; auf der einen Seite erinnert mich aus der Ferne der Kirchhof, wo die Gebeine meiner Voreltern liegen, daß ich leben soll, so lange und so gut ich kann; auf einer andern lockt mir ein durch Gebüsche halb verdeckter Galgen fernher den Wunsch ab: daß ein halb Dutzend Schurken, die ich ganz trotzig tête levée herumgehen sehe, daran hängen möchten. Ich sehe Mühlen, Dörfer, einzelne Höfe; ein langes angenehmes Tal, das sich mit einem zwischen Bäumen hervorragenden Dorfe mit einem schönen, schneeweißen Kirchturm endet, und über demselben eine Reihe ferner blauer Berge, aus denen im Abendstrahl ein uraltes Schlößchen herausglänzt. Das alles macht eine Aussicht, über der ich alles, was mir unangenehm sein kann, vergesse, und, mit diesem Prospekt vor mir, sitze ich an einem kleinen Tische und — reime."

Diese Idylle, deren Stimmung in mehr als einer von Wielands Erzählungen anklingt, verwandelt sich in ein bewegteres Bild, wenn wir den Biberacher Staatsschreiber in seine Geschäfte begleiten, wo sich dem künftigen Historiker der „Abderiten" Skizzen für satirische Schilderungen auf Schritt und Tritt ergeben. Da gewinnt er in Ausübung seines Amtes Einblick in die geheimen Triebfedern der menschlichen Handlungen, er macht einen praktischen Lehrgang der Psychologie durch und lernt das wirkliche Leben, das nicht von „Sympathien" und frommen „Empfindungen" beherrscht wird, kennen. Die Intrigen, die um sein eigenes Amt ausgekämpft wurden, lehrten ihn, daß Weises Querlequitsch und dessen Praktiken (vgl. S. 96) sich überall einstellen, wo Menschen in einem Gemeinwesen, sei es groß oder gering, zusammentreffen. Ja, in der kleinen Reichsstadt ließ sich so gründlich wie an Fürstenhöfen die Wahrheit von Oxenstiernas Enthüllung erproben, es sei unglaublich, mit wie wenig Verstand die Welt regiert werde.

Wenn der frühere Schwärmer Wieland von nun an mit Spott und Ironie auf das menschliche Getriebe hinblickt und an seinen Helden die komische Seite hervorzuheben nicht unterlassen kann, so ist er nicht von dichterischer Willkür, sondern von Erfahrung geleitet. Als „die späte Frucht einer vieljährigen Beobachtung der Menschen und ihrer grenzenlosen Torheit" bezeichnet er selbst seine „kaltblütige Philosophie". Daß aber die engen Mauern

der Reichsstadt ihn nicht von der großen Welt abschlossen, dafür sorgten Freunde und Gönner auf dem benachbarten Schlosse Warthausen. Dort ruhte der mainzische Minister Graf Stadion von einem tätigen Leben aus, und als sein Sekretär wohnte dort sein natürlicher Sohn Frank Laroche, der Wielands Jugendgeliebte Sophie geheiratet hatte. In Biberach wußte man nur von dem städtischen Beamten, nichts vom Dichter Wieland; in Warthausen fand der Schriftsteller Wieland ehrenvolle Aufnahme, in der Büchersammlung wie bei den Schloßbewohnern reichste Anregung. Graf Stadion war im Besitz der feinsten literarischen Bildung, soweit sie innerhalb der Grenzen der französischen Literatur zu erreichen war. Er wunderte sich ungemein, aus den Versen seines Gastes zu ersehen, daß man in deutscher Sprache an Gewandtheit und schalkhafter Grazie es der französischen gleichtun, selbst in eleganter Frivolität mit des jüngeren Crébillon Erzählungen wetteifern könne. Der gräfliche Gönner hatte von Leben und Literatur ganz andere Ansichten als die, zu denen sich die Mitglieder des Bodmerschen Kreises bekannten. Bayle und Voltaire, an deren verbotenen Früchten Wieland in Kloster Bergen genascht, die er dann verleugnet hatte, wurden ihm in Warthausen als die wahren Philosophen empfohlen.

Der weltsichere, überlegene Rat des greisen Staatsmannes machte auf den Biberacher Kanzleidirektor nicht geringeren Eindruck als ein Jahrzehnt vorher die Urteile des Züricher Professors. Naturgemäß mußte da Wielands ganze Dichtung einen anderen Charakter annehmen, sobald er bei der Arbeit nicht mehr an die ernsten Schweizer Freunde als sein nächstes Publikum, dessen Beifall er anstrebte, sondern an die geistreich-witzigen Bewohner Warthausens dachte. Er sagte sich dabei selbst, daß der Abstand zwischen dem Geist und Ton in seinen neueren Arbeiten von den feierlichen Schriften seiner jüngeren Jahre einem beträchtlichen Teile des Publici anstößig sein würde. Allein er meinte, man müsse die Vorurteile nicht respektieren, sondern ihnen nur wie einem Ochsen, der Heu auf den Hörnern trägt, aus dem Wege gehen.

Noch mehr als durch den Beifall des Grafen, der Familie Laroche und Zimmermanns wurde Wieland bei dem für sein schriftstellerisches Ansehen bedenklichen Übergange gestärkt durch das Bewußtsein seiner vollen Aufrichtigkeit. Es war seine innerste Überzeugung, wenn er äußerte, vor dem Richterstuhle der Vernunft seien die Abenteuer des „Don Sylvio von Rosalva", eines Lehrers der Jugend, nicht unwürdiger als seine frommen moraltriefenden Züricher Schriften. Der später weggelassene zweite Titel des „Don Sylvio" „Der Sieg der Natur über die Schwärmerei" (Ulm 1764), soll nicht nur die Tendenz des ersten Wielandschen Romans klipp und klar aussprechen, er enthält zugleich ein Programm, an dessen Verwirklichung ein großer Teil von Wielands späteren Dichtungen mitzuhelfen bestimmt ist. In ihnen soll sich nach des Verfassers Willen vollziehen, was er schon Ende 1758 an Zimmermann geschrieben hatte: „Das Subtilste der Schwärmerei geht in Rauch fort, das Gröbste sinkt zu Grund, und das Echte und Wahre bleibt lauter und unvermischt zurück." Die Herausarbeitung des letzteren wollte freilich nicht so schnell gelingen.

Die sich überstürzende fromme Schwärmerei der Schweizerzeit war verflogen, da Wieland nun die Menschen menschlich zu verstehen gelernt hatte. Auch den „Don Quijote", an den sich der „Don Sylvio" unmittelbar anlehnt, erfand er als ein gutes Spezifikum gegen das Seelenfieber der Schwärmerei. Allein die Schwärmerei lag Wieland nun einmal im Blute. Schon Goethe, dessen freimaurerischer Gedenkrede auf den edlen Dichter, Bruder und Freund wir die unerreichbar beste Charakteristik Wielands verdanken, hat neben de

Offenheit seines Wesens, mit der er in Versen und Prosa urteilend ausplauderte, wie es ihm jedesmal eben zu Sinne war, als den für das Verständnis Wielands wesentlichen Zug hervorgehoben: Wieland bekämpfe die Schwärmerei so leidenschaftlich und nachdrücklich nicht nur, weil sie ihm in der Jugend so üble Streiche gespielt habe, sondern weil die Verführung zu ihr in ihm selbst zeitlebens mächtig gewesen sei. Man braucht bloß die Überschwenglichkeit, mit der Wieland im Briefwechsel neu gewonnene Freunde behandelt, zu betrachten, um sich zu überzeugen, wie stark in ihm jederzeit die Neigung blieb, seine leicht entzündbare Begeisterung an Stelle der Wirklichkeit zu setzen. Mäßigung „in den Schranken der uns angewiesenen Sphäre" war ihm nicht angeboren, er mußte die Befolgung dieser „heiteren Lehre" seiner Natur und Neigung immer von neuem abkämpfen. Er erscheint in seinen Dichtungen vom „Agathon" an als Vertreter einer verstandesmäßigen Richtung, recht eigentlich als der Dichter der Aufklärung. Seine Werke gewinnen uns aber eine besondere Teilnahme ab, wenn wir erkennen, wie er in dem dichterischen Kampfe für die Aufklärung gegen jede Art von Schwärmerei und Phantasterei zugleich den Kampf gegen den drohenden Feind im eigenen Inneren führt. Wir werden dann auch richtiger und milder die Tatsache beurteilen, daß er in der ersten Biberacher Zeit die Mittelstraße nicht gleich finden konnte. Die so lange gewaltsam unterdrückte Sinnlichkeit machte sich wie erst der Seelenrausch mit übertreibender Lebhaftigkeit geltend. Wieland wurde sehr bald ein musterhafter Gatte und Vater. Aber im Anfang der sechziger Jahre verletzte auch der Mensch die sittliche Grenzlinie, über die sich der Verfasser der „Komischen Erzählungen" leichtfertig hinwegsetzte.

Mit der Heirat, die Wieland 1765 ohne Liebe, nur nach äußeren Rücksichten und der Wahl seiner Verwandten folgend, einging, lenkte er bürgerlich für immer in, man möchte fast sagen philisterhaft geregelte Bahnen. Der Freund so vieler schöngeistiger Frauen, der ehemalige Bräutigam einer Sophie Laroche und Julie Bondeli war glücklich an der Seite einer Frau, die nicht einmal die Dichtungen ihres Mannes las.

Höchst bezeichnend führt uns Kraus' Ölgemälde, wie die Abbildung S. 198 es wiedergibt, den Menschen und Dichter vor, ein Gegenstück zu Chodowieckis berühmtem Bilde, das den Kupferstecher am Familientische arbeitend zeigt. Wieland sitzt vor seinem Schreibtisch, aber umgeben von Frau und Kindern, die sich auf seinen Schoß drängen. Von der Wand blickt, an sein gleichnamiges Gelegenheitsdrama mahnend, die Abbildung von der Wahl des Herkules am Scheideweg herab, die Sokratesbüste auf dem Tische deutet auf seine philosophischen Studien, wie sie später im „Aristipp" poetisch-wissenschaftliche Früchte tragen sollten, und die Gruppe der verschlungenen Grazien führt uns die von Wieland ausgehende Graziendichtung vor Augen. Gern würde man in dem an Sokrates angelehnten Reliefbilde die weimarische Fürstin sich vorstellen, deren Freundschaft Wielands zweite Lebenshälfte verschönte.

Die akademische Tätigkeit an der kurmainzischen Universität Erfurt, wohin Wieland im Frühjahr 1769 als Professor der Philosophie übersiedelte, bedeutete nur ein kurzes Zwischenspiel. „Der goldne Spiegel", mit dem er 1772 die von Haller (vgl. S. 83) soeben wieder in Aufnahme gebrachte Gattung der Staatsromane seinerseits bereicherte, verfehlte zwar trotz der rühmenden Anspielungen auf Joseph II. den nächsten Zweck, seinem Verfasser einen Ruf nach Wien zu verschaffen. Aber die Regentin von Sachsen-Weimar, Herzogin Anna Amalie, wurde durch Wielands Fürstenspiegel der Könige von Scheschian veranlaßt, seinem Verfasser den Unterricht ihres Erbprinzen Karl August anzuvertrauen. Ob Wieland in der Tat das ihm von Treitschke gespendete Lob gebührt, in Karl August das Verständnis für den Staat geweckt zu haben, muß unentschieden bleiben. Aber die Aufsätze in seinem

„Merkur", mit denen er von der Berufung der französischen Generalstände an bis zur Gründung des Napoleonischen Kaiserreiches die Zeitgeschichte verständnisvoll begleitete, begründen wirklich Treitschkes Urteil, Wieland sei unter unseren Klassikern der einzige gewesen, der den Wendungen der Tagespolitik mit reger Teilnahme gefolgt sei. Vom September 1772 an war Weimar Wielands Heimat geworden, die er nur in den Jahren 1797—1803 mit dem Aufenthalt auf dem Landgute Oßmannstedt, seinem Horazischen Sabinum, vertauschte.



Wieland im Kreise seiner Familie. Nach dem Gemälde von G. M. Kraus (etwa 1775), in der Großherzoglichen Bibliothek zu Weimar (Besitz der Universitätsbibliothek zu Jena).

Dort fand er, seinem Wunsche gemäß, auch die letzte Ruhestätte, nachdem er am 20. Januar 1813 in Weimar sein arbeitsreiches Leben beschlossen hatte.

In Biberach, Erfurt und Weimar sind die Werke niedergeschrieben worden, die Wielands Stellung und Bedeutung in unserer Literatur- und Kulturentwickelung bestimmen. Wenn in der Gegenwart auch nur der einzige „Oberon" noch mehr als vereinzelte Leser findet, im 18. Jahrhundert hat Wieland durch seine eigenen Dichtungen und durch seinen „Merkur" die Leser beherrscht, die französisch gesinnten höheren Stände wie zuerst den Grafen Stadion für die deutsche Literatur gewonnen. Das ganze obere Deutschland, äußerte Goethe zu Eckermann, verdanke Wielanden seinen Stil. „Es hat viel von ihm gelernt, und die Fähigkeit, sich gehörig auszudrücken, ist nicht das Geringste."

Wie Wieland als Übersetzer die mittleren Zeiten (Shakespeare) und das klassische

Altertum sich zum Arbeitsfelde ausersah, so hat er für seine eigenen Dichtungen in gleicher Weise Stoffe und Kostüme aus der griechisch-römischen Welt, den orientalischen Märchen und der mittelalterlichen Überlieferung entnommen. Die Romantiker haben im „Athenäum" spöttischerweise Wielands Gläubiger, die Dichter aller Zeiten und Völker, aus denen er entlehnt habe, vorgeladen, ihr Eigentum aus der Gantmasse des Herrn Hofrat Wieland einzufordern. Aber schon der junge Wieland, um dessen Selbständigkeit es in der Tat übel bestellt war, hatte ähnlichem Vorwurfe gegenüber sich verteidigt: „Man hört und lieset von Kindesbeinen so viel, daß man vieles weiß oder zu wissen glaubt, ohne eigentlich sagen zu können, woher man es hat". Vom „Agathon" angefangen, hat er alle ergriffenen Stoffe durch die Behandlung mit ebensoviel Recht zu seinem vollen Eigentum gemacht wie Shakespeare die von ihm benutzten Novellen und älteren Dramen. Die Vorgänger, deren Schuldner er wirklich wurde, nicht für Einzelheiten, sondern dem einen für die ganze Art der Auffassung und Darstellung, dem anderen für die Grundsätze der Lebensführung und Weltanschauung, sind Lukian und der Graf von Shaftesbury.

Nicht als einen Vorgänger, sondern als einen in Ansicht, Gesinnung, Übersicht vollkommen ähnlichen älteren Zwillingsbruder Wielands hat Goethe den englischen Moralisten bezeichnet. Das Leben auf einem von der Religion durchaus unabhängigen moralischen Sinne aufzubauen, der uns auf dieser Erde ein sinnlich-geistiges Glück gewähren soll, die Verkündigung des verbundenen Guten und Schönen (*καλοκαγαθία*) als Lebensziel, diese frei-heiteren Anschauungen seines „Aristipp" hatte Wieland bei dem englischen Popularphilosophen gefunden. Er wünschte eine Gesamtübersetzung von Shaftesburys Werken, wie er selber in seiner Lukian-Übersetzung die Werke des geistreichen ungläubigen Spötters von Samosata trefflich verdeutschte (1788—89). Wieviel Wieland auch für die Führung eigener Dialoge von Lukian gelernt hatte, bewies er in den Zeiten der französischen Umwälzung durch seine „Neuen Göttergespräche".

Der Lukian-Übertragung geht die Verdeutschung der Horazischen Briefe und Satiren in fünffüßigen reimlosen Jamben voran. Es folgen ihr von 1796 an die für das Attische und Neue Attische Museum bestimmten Übertragungen von Dramen des Euripides und Aristophanes und schließlich die meisterhafte Wiedergabe der Briefe Ciceros. Zur Nachbildung Ciceronianischer und Horazischer Urbanität war niemand geeigneter als Wieland. Dagegen hatte er sich bei seinem Übersetzungsversuch, als er zwischen 1762 und 1766 „Shakespear Theatralische Werke" verdeutschte, mit ungenügenden Hilfsmitteln an eine Aufgabe gewagt, die dem durchaus undramatisch Veranlagten unmöglich in gleicher Vollendung glücken konnte.

Und doch ist gerade diese Verdeutschung von zweiundzwanzig Dramen Shakespeares, die ihm so heftige Angriffe der Shakespeare-begeisterten Jugend und ihrer Wortführer Gerstenberg und Goethe zuzog, eines der großen geschichtlichen Verdienste Wielands. Seit Johann Elias Schlegels Verbesserungsvorschlägen zu v. Borcks Cäsar-Übersetzung (vgl. S. 106) war so gut wie nichts geschehen, um den Deutschen ein eigenes Urteil über die so fragwürdig erscheinenden britischen Dramen zu ermöglichen. Lessings überraschendes Eintreten für das altenglische Drama in den Berliner Literaturbriefen mußte indessen den Wunsch nach näherer Kenntnis wachrufen. Wieland hatte wohl schon in Zürich ein oder das andere dieser Dramen kennen gelernt, da Bodmer in seinen Betrachtungen über die poetischen Gemälde sogar eine Stelle aus dem sommernächtigen Traume des engelländischen Saspers angeführt hat. Aber die entscheidende Anregung zur Beschäftigung mit Shakespeare hat Wieland weder von Bodmer noch Lessing empfangen, sondern von Voltaire, der mit Unrecht so ohne weiteres als gehässiger Verunglimpfer Shakespeares verrufen ist (vgl. S. 135). Gleich Voltaire ist auch Wieland durchaus nicht gewillt, der wilden

Regellosigkeit des Engländers die klassizistische Tragödie aufzuopfern. Als französisch gebildeter Kunstrichter schreibt er die „Noten zum Shakespear", von denen der junge Goethe sagte, wär' Wieland klug, er würde sie mit Blut abkaufen. Im Zorn über den Tadel ihres Abgottes Shakespeare vergaßen die Stürmer und Dränger, daß sie zum Teil selber erst der Wielandschen Übersetzung die Bekanntschaft jener Dramen verdankten. Die „Allgemeine deutsche Bibliothek" dagegen fürchtete für den guten Geschmack, wenn Shakespeares regelwidrige Dichtungen durch die Verdeutschung in jedermanns Hände kämen, so daß Wieland von rechts und links statt des verdienten Dankes bloß Tadel zu hören bekam. Nur der Hamburgische Dramaturg meinte, Wieland habe uns mit seinem Shakespeare ein Buch geliefert, das man nicht genug empfehlen könne.

Wenn Johann Joachim Eschenburgs Gesamtübersetzung „William Shakespear's Schauspiele" (1775—77) auch einen Fortschritt gegenüber Wielands Arbeit bedeutete, so steht doch auch Eschenburg auf den Schultern seines Vorgängers. Er behielt gleich ihm die Prosaform bei, von der Wieland nur beim „St. Johannis-Nachts-Traum" abgewichen war zugunsten des Blankverses, der dann erst in August Wilhelm Schlegels klassischer Shakespeare-Übersetzung (1797—1801) der Originalform getreu zur Vorherrschaft gelangte. Auf unseren Bühnen aber ist Wielands Wortlaut, der nicht bloß Wilhelm Meisters Hamletbearbeitung, sondern in den meisten Fällen den Theatereinrichtungen der Shakespearischen Stücke zugrunde gelegt wurde, nur langsam der Schlegel-Baudissinschen Fassung gewichen.

Wieland selber scheint zum ersten Übersetzungsversuche durch das Bühnenbedürfnis verleitet worden zu sein, als er in Biberach das evangelische Handwerkertheater zu leiten hatte. Mit zwei eigenen Dramen, einer Märtyrertragödie „Lady Johanna Gray, oder der Triumph der Religion" und „Clementina von Poretta", der Bearbeitung von Richardsons Roman „Sir Charles Grandison", hatte er sich schon in der Schweiz hervorgewagt. In Weimar versuchte er dann im Bunde mit dem Musiker Anton Schweizer, das Singspiel zur tragischen Würde zu erhöhen. Über Absicht und Erfolg seiner „Alkeste" (1773) äußerte er sich in „Briefen über das deutsche Singspiel", die im Zusammenhange mit Glucks Reformen als ein Glied in der langen Versuchsreihe deutscher Dichter, die Oper zum musikalischen Drama auszubilden, doch ernstere Beachtung verdienen, als Goethes übermütige Farce „Götter, Helden und Wieland" ihnen einräumen mochte. Freilich ermangelte Wieland zu sehr jeder dramatischen Begabung, um mit der Weimarer „Alkeste" oder der fünf Jahre später in Mannheim aufgeführten „Rosamund" eine Einwirkung auf den weiteren Gang des deutschen Schauspiels ausüben zu können.

Der neuere deutsche Roman ist dagegen wirklich von Wieland ausgegangen. Lessing begrüßte im 69. Stück der „Hamburgischen Dramaturgie" Wielands „Agathon" als den ersten und einzigen deutschen Roman für den denkenden Kopf von klassischem Geschmacke, wie „Agathon" anderseits von Haller als der witzigste Roman, den die Deutschen aufweisen könnten, empfohlen wurde. Noch Johann Georg Rist rühmte in seinen Lebenserinnerungen dankend von dem Buche, es habe ihm 1797 als Jenenser Studenten „eine neue Welt voll heiterer idealischer Bilder" eröffnet. Die starke philosophische Befrachtung, die heute das Schifflein der Wielandschen Romane nicht mehr flott werden läßt, gab ihnen besonderen Reiz für die Leser des achtzehnten Jahrhunderts, die für populär gefällige Behandlung von Fragen aus der Moralphilosophie und Empfindungslehre die lebhafteste Teilnahme hegten.

Die modern gesinnten Leser lassen sich durch die griechische Einkleidung der Wielandschen Romane abschrecken, während die Freunde des neueren historischen Romans sich schwer in jene absichtliche Mischung hineinfinden, in der Wieland Verhältnisse und Meinungen des 18. Jahrhunderts, Selbstbekenntnisse und eigene Erfahrungen mit Zügen des antiken Lebens kunstvoll verwebt. Der griechische Roman mit seinen Schiffbrüchen, Piraten und Sklaverei lieferte für die im ganzen handlungsarmen Romane Wielands das äußere Gerüst. Fielding und Sterne gaben das Vorbild für humorvolle Anbringung wirklichkeitsgetreuer Einzelzüge. Der Übersetzer des Lukian, der bereits auf der Schule Xenophon ins Herz geschlossen hatte,

Ein Brief Wielands an Karl August Böttiger.

Nach dem Original, in der Königl. Öffentlichen Bibliothek zu Dresden.

Noch immer, l. B. kann ich den Verlust des lieb-
lichsten meiner Seele nicht verschmerzen. (Was ich an
diesem Engel verloren habe ist unersetzlich; desto theu-
rer ist mir nun was ich noch habe, und was mir gleich uner-
setzlich wäre. — Wer hätte vor 5 Wochen einen
solchen Ausgang ahnen können? — σκιᾶς ὄναρ ἄνθρωποι_
_ leider! leider!
Darf ich Sie, liebster Freund an das Wort erinnern,
das Ihnen am vorletzten Sonntag wegen eines Denkmahls
auf das Grab der liebenswürdigen Unglücklichen entfiel?
Haben Sie die Güte mir Ihre Gedanken mitzutheilen.
Ich bedarf Ihres Beystandes; denn (noch) ist es mir nicht
möglich meine Aufmerksamkeit länger als einzelne Augen-
blicke auf diesen allzutraurigen Gegenstand zu fixieren.
Der Platz, wo die Hülle der theuersten wirklich Seele die je-
mahls auf Erden erschien, verborgen liegt, soll soviel möglich
abgesondert, geheiligt und dem stillen süßen Schmerz
der Erinnerung, aber auch zugleich dem herzerhebenden Vorge-
fühl der bessern Zukunft gewidmet werden. Was die Natur
in unserem rauhen u. unbeständigen Clima nur immer zu diesem
Zweck vermag, soll dazu aufgeboten werden. Es sollte,
wenn ich meine Idee ausführen könnte, das heimlichste, aber
das anziehendste Plätzchen meines Gartens werden — Wollte

Hätt' ich könnt' es so anmuthig machen, daß es Ihren Geist selbst anlocken könnte, es im Feuerstrahl der untergehenden Sonne oder stillheitern Mondnächte zu besuchen und seine liebliche Gegenwart durch ein sanftes Säuseln unter den Silberpappeln zu offenbaren. —

Ich lege einige, ich weiß nicht von wem, mir zugeschickte Sonnette bey, welche etwa zu Ausfüllung einer Lücke im Merkur dienen könnten.

Sobald uns die herbstliche Hora wieder freundlich anblicken wird, hoffe ich zur Herzogin nach Tiefurt zu-rück, wo ich vielleicht das Vergnügen habe Sie zu sehen. Leben Sie wohl.

J. d. J.

W.

Oßmanstedt. den 3ᵗ Octob. 1800.

war in den antiken Quellen so gut wie kein anderer unserer Klassiker bewandert. Wenn uns heute das Griechentum der Agathons und Musarions stark französisch gefärbt erscheint, so haben die Zeitgenossen Winckelmanns anders empfunden. Noch in „Dichtung und Wahrheit" rühmt Goethe den Eindruck, den die reizende „Musarion" auf ihn machte. „Hier war es, wo ich das Antike lebendig und wieder neu zu sehen glaubte." Und Wieland selbst sagt in seinen „Grazien" wiederholt, er borge von Winckelmann die Farben zu seinen Gemälden. Wielands „Agathon" und mehr noch sein „Aristipp" dürfen immerhin Jean Jacques Barthélemys berühmter „Voyage du jeune Anacharsis en Grèce" (1788) zur Seite gestellt werden; wie diese kamen sie einer starkentwickelten Neigung der Leser entgegen.

Von seinen Romanen läßt Wieland nur den „Don Sylvio" im Lande der romantischen Poesie spielen. Der junge Spanier ist in der Welt der Feenmärchen wie Don Quijote in den Abenteuern fahrender Ritter befangen und zieht mit seinem nüchterner denkenden Gefährten aus, Wunder zu erleben. Dabei lernt er jedoch die Wirklichkeit kennen. Das ausgelassen frivole Märchen vom Prinzen Biribinker dient vollends noch dazu, die jugendliche Überspanntheit und Traumliebe lächerlich zu machen. Überall ist in der burlesk-satirischen Schilderung der enge Anschluß an verschiedene Vorbilder erkennbar.

Erst in der „Geschichte des Agathon" (Zürich 1766), die in der endgültigen Fassung des „Agathon" (Leipzig 1773) stark umgearbeitet und erweitert erscheint, steht Wieland selbständig in reifer Eigenart vor uns.

Gleich Goethes „Wilhelm Meister", der manches vom „Agathon" gelernt hat, gehört die Dichtung in die Reihe der pädagogischen Romane. Die Erziehung des jugendlich treuherzig in die Welt tretenden unerfahrenen Jünglings vollendet sich im Laufe der Ereignisse, die erst durch ihren Eindruck auf die Seele des Helden Bedeutung gewinnen. Ja selbst die übrigen Personen des Romans dienen vor allem als Mittel, der Seelenentwickelung des Helden einen Anstoß zu geben oder ihn durch ihre Gespräche zu belehren. Der Dichter von Agathons und Peregrinus' Lehrjahren hat es noch nicht gleich jenem von „Wilhelm Meisters Lehrjahren" verstanden, jede der auftretenden Personen ihr eigenes, Teilnahme heischendes Leben vor unseren Augen leben zu lassen. Das Autobiographische dagegen und die Benutzung wirklicher Vorbilder macht sich im „Agathon" nicht weniger als in Goethes Roman geltend. Wieland erklärt, da er keine Hirngespenster für Wahrheit verkaufen wolle, habe er — wie Lessing bei seinem „Jungen Gelehrten" — denjenigen zum Helden gewählt, den er am genauesten kennen zu lernen Gelegenheit gehabt habe. Agathon und die meisten übrigen Personen seien wirkliche Personen, das Wesentliche der Begebenheiten so historisch als die neun Bücher Herodots. Damit ist die Verlegung der Handlung ins Altertum von dem Dichter selbst als äußere Kostümierung eingestanden, zugleich aber die ernste erzieherische Absicht der Erzählung hervorgehoben. „Was Tugend und was Weisheit vermögen", lautet das Horaz entlehnte Motto des Romans. Dem Trug der Priester und den Verführungsversuchen der scheinheiligen Pythia ist der zu Delphi erzogene Agathon entflohen. Das Bemühen, die Athener zu einer gerechten und weisen Politik zu bestimmen, hat er trotz seiner Erfolge als Redner und Feldherr mit dem Verluste seines Vermögens und mit Verbannung bezahlt. Von Seeräubern gefangen, wird er auf dem Sklavenmarkte zu Smyrna von dem lebenslustigen alten Sophisten Hippias gekauft. Hippias entwickelt in den Gesprächen mit dem Platoniker Agathon die Lehren des französischen Materialismus (Helvetius). Aber nicht der Lebensklugheit des Sophisten, sondern den Reizungen der schönen Hetäre Danaë unterliegt der platonische Schwärmer.

Will man die Fortschritte Wielands in feiner Charakterisierungskunst würdigen, so bietet die günstigste Gelegenheit die Vergleichung der beiden Hetären, wie sie in der „geheimen Geschichte der Danaë" im „Agathon" und den Briefen der Laïs im „Aristipp" erschienen. Für Laïs soll die Wieland besonders nahe stehende Enkelin seiner Jugendfreundin Laroche, Sophie Brentano, das Vorbild gewesen sein, über deren frühen Tod auf seinem Gute zu Oßmannstedt, wo sie auch begraben wurde, er in dem beigehefteten Briefe an Karl August Böttiger schmerzlich klagt. „Agathon" und „Aristipp" stehen, das eine Werk am Beginne, das andere am Schlusse von Wielands hellenischen Romandichtungen; beide haben den gleichen Zeitraum hellenischer Kulturentwickelung zum Hintergrunde und verlegen den Schauplatz im Wechsel vom eigentlichen Griechenland nach

Kleinasien und Sizilien, der „Aristipp“ auch noch nach der hellenischen Kolonie Kyrene an der nordafrikanischen Küste.

Aristipp selbst treffen wir bereits im „Agathon“ als überlegenen Zuschauer in Syrakus, wo Plato es soeben mit wenig Glück unternommen hatte, Dionysius zur Enthaltsamkeit und zur aristokratischen Republik zu bekehren. Nach Platos Mißerfolg kommt Agathon, dessen Tugend sich endlich den Reizungen Danaës durch die Flucht entzogen hat, an den Hof des jungen Tyrannen. Die Athener Erfahrungen mit Volksgunst und Volksregierung haben ihn zum Anhänger der Alleinherrschaft gemacht, und als Günstling des Dionysius sorgt er für die Wohlfahrt Siziliens, bis eine neue Mätresse des Herrschers den allmächtigen Minister stürzt. In Tarent findet er seine delphische Jugendgeliebte Psyche als seine Schwester und Danaë als seine Freundin wieder, in dem Pythagoreer Archytas aber das Urbild des wahren Weisen, der die Bürgerschaft zu lenken, das Irdische ohne platonische Schwärmerei zu erkennen und zu schätzen und doch seine geistige Unabhängigkeit von den Dingen dieser Welt zu wahren weiß.

Nicht jeder Schwärmer wird gleich Agathon wiederholt den erwünschten Wirkungskreis zur Betätigung der in ihm drängenden Kräfte und Ideen finden, nicht jeder aus dem Schiffbruch seiner jugendlichen Einbildungen eine so gesund maßvolle Weltanschauung retten. Schwankend und unverständlich wird in der Geschichte das Bild manches Schwärmers erscheinen, der vielleicht weit besser war als sein Ruf. So verurteilt Lukian sehr hart den Kyniker Peregrinus Proteus, der nach einem wirrbewegten Leben sich bei den olympischen Spielen 165 n. Chr. freiwillig auf einem Scheiterhaufen verbrannte, als einen lächerlichen, überspannten Sonderling und eitlen Toren. Wieland fand sich durch diesen selbstgewählten Tod und Lukians Mitteilungen angeregt, die Widersprüche im Leben dieses Schwärmers durch Aufhellung der „geheimen Geschichte des Peregrinus Proteus“ (1788) psychologisch verständlich und entschuldbar darzustellen. Er würde jedoch, wie er einige Jahre später seinem Schwiegersohne gestand, den „Peregrin“ nie geschrieben haben, „wenn nicht die harten Urteile, die ich von sehr verständigen Personen, die Lavater genau zu kennen glaubten, von ihm fällen hörte, mich auf den Gedanken gebracht hätten, einen Versuch zu machen, wie es philosophisch möglich sein könnte, daß ein Mann, den ein Lukian für einen Bösewicht, Schurken und Narren zugleich hielt, gleichwohl ein guter und liebenswürdiger Mensch könnte gewesen sein“. Als solchen führt Wieland den alten philosophischen Sonderling vor.

Ein Schwärmer wie Agathon, verfällt Peregrinus gänzlich der Sinnlichkeit, um aus ihrem Schlamme sich kraftvoll zu erheben. Er schließt sich einer neuaufkommenden jüdischen Sekte, den Christianern, an und gewinnt unter ihnen hohes Ansehen. Aber als er daran ist, das Märtyrertum für seinen christlichen Glauben zu erleiden, bricht die unterdrückte Sinnenlust wieder durch. Die Christianer stoßen ihn aus, wie er sich von ihnen abwendet. Er prüft der Reihe nach alle philosophischen Systeme und alle Geheimlehren, aber Befriedigung findet er nirgends. Jede Partei, von der er sich wieder trennt, sagt ihm natürlich alle möglichen Schandbarkeiten nach. Ihm steigert sich aber die kynische Weltverachtung und Gleichgültigkeit bis zum Entschlusse, bis zur Tat des freiwilligen Flammentodes.

Die Lehre des Meisters, die Peregrinus zuletzt noch am meisten zusagte, die Weltverachtung des rasenden Sokrates, d. h. des „Diogenes von Sinope“, hatte Wieland bereits früher (1770) in eigenen Dialogen dargestellt. Die Geschichte des Peregrinus wie die Götterverspottung Lukians mußten ihn zur Betrachtung des Kampfes zwischen dem absterbenden Heidentum und dem siegreich vordringenden Christentum hinlenken. Und eben über diese Frage unterhielt sich am 6. Oktober 1808 Kaiser Napoleon I. mit dem zur Unterredung befohlenen „berühmten Autor des Agathon und Oberon“. Die Verbreitung und rasche Entwickelung des Christentums, meinte der letzte Imperator, sei eine wundervolle Gegenwirkung des griechischen gegen den römischen Geist. Das durch die physische Kraft

besiegte Griechenland eroberte sich die geistige Herrschaft wieder, indem es das Wohltaten spendende Samenkorn aufgriff und pflegte, das der Himmel jenseits des Meeres zum Glücke der Menschheit gepflanzt hatte. Wieland war sicherlich, wie der Bericht über diese merkwürdige Unterredung zu erzählen weiß, betroffen (frappé) über die großartigen Aperçus des großen Monarchen. Napoleon würde indessen vielleicht nicht gerade so zu Wieland gesprochen haben, wenn er außer von seinem „Agathon" und „Oberon" auch von dem „Agathodämon" (1796) Kenntnis gehabt hätte.

Denn im „Agathodämon" erzählt der greise Held, der Neupythagoreer Apollonius von Tyana, seinem Besucher, wie er in früher Jugend den Entschluß zur Neubelebung des wankenden Götterglaubens gefaßt und ein Leben hindurch im Gegensatze zu dem stetig um sich greifenden Christentum für die Olympier gekämpft habe. Er selbst ein Heiliger, ein Philosoph und wundertätiger Magier, dem es voller Ernst war, die gesunkene Menschheit wieder zu erheben, der aber für seinen frommen Zweck auch irdische Klugheit nicht verschmähte. Der Bund und die Erneuerung der Menschheit, die ihm nicht gelingen wollten, das Christentum scheint sie herbeizuführen. Allein er sieht die Verweltlichung der neuen Lehre voraus. Und in bitterböser Kenntnis alles dessen, was im Namen der christlichen Konfessionen durch die kommenden Jahrhunderte gesündigt werden sollte, läßt Wieland seinen Agathodämon den mutmaßlichen Verlauf des Christentums vorausverkündigen.

Es ist ein Ausblick in die Weltgeschichte, nicht so tiefsinnig, wie Herder, nicht so scharf umrissen, wie Lessing ihn geben würde. Aber Wielands feingebildeter, freier Geist, der, über allen Einzelheiten schwebend, das Dauernde der Menschennatur klar erkannt hat, beseelt die mild-ernsten Betrachtungen des nach reichstem Wirken in die Bergeseinsamkeit geflüchteten Greises. So wie dieser Agathodämon seinem nachforschenden Gaste, gab sich der achtzigjährige Wieland selber wenige Tage vor seinem Tode gegenüber der ihn besuchenden Charlotte von Schiller. „Da war er so heiter, geistreich, liebenswürdig, wie ein junger Mann nur sein könnte, und erzählte uns viel. So gegenwärtig, wie ihm alle Gegenstände waren und er in allen Wissenschaften bewandert war, gibt es selten wieder jemand; man mochte ihn fragen, wie man wollte, so belehrte er und teilte sich mit."

Die Belehrung war Wieland in seinen Romanen ebenso Hauptsache wie in seinen Reimereien die Unterhaltung. Wie geistig strebsam mußten aber Leser sein, die Werke gleich „Agathon", „Agathodämon", „Aristipp" als unterhaltende Romane begeistert aufnahmen! Enthalten doch die vier in Briefform abgefaßen Bände „Aristipp und einige seiner Zeitgenossen" (Leipzig 1800—1802) nur notdürftig, was man die Handlung eines Romans nennen könnte.

Die Berichte über Laïs' Verhältnis mit einem persischen Satrapen und der Untergang der schönsten aller Hetären durch einen unwürdigen Liebhaber sind ebenso wie die persönlichen Schicksale des Aristipp selber nur der Einschlag zu dem großen Gewebe. Den eigentlichen Inhalt des Romans bildet die Entwickelung der sokratischen Schulen. Von dem einen Meister ausgehend, von dessen Lehre jeder nur die eigene Auslegung für die wahre Meinung des Hingerichteten hält, verfolgen sie entgegengesetzte Wege, wie ähnlich die Christi Lehre vertretenden Sekten — der Vergleich liegt völlig in Wielands Gedankenkreis — die verschiedensten Lehrmeinungen auf das Wort des einen Meisters gründeten und aus ihm zu erweisen bestrebt waren. Aristipps eingehende Kritik der einzelnen platonischen Hauptwerke zeigt, daß Wieland nicht ohne innere Berechtigung eine Zeitlang den akademischen Lehrstuhl für Philosophie in Erfurt innegehabt hatte. Als der wahre Sokratiker und zugleich der Vertreter von Wielands eigener Lebensanschauung erscheint dabei Aristipp, der im Gegensatz zu Plato fest auf dem Boden der Wirklichkeit steht, weder die Reize des Daseins mit Diogenes verachtet noch bei aller Lebensfreude den Sinnen die einseitige Herrschaft einräumt. So entspricht nach Wielands Meinung Aristipps Philosophie am meisten dem griechischen Geiste, der ebenso in der Kunst wie im Denken und Dichten wie in der Erzeugung der mannigfaltigsten Staatsgebilde seine wunderbare Triebkraft äußert.

Ein Gemälde der griechischen Welt zur Zeit ihrer höchsten geistig-künstlerischen Entwickelung entwirft der quellenkundige Wieland im „Aristipp". Die kleineren (1804/5) noch folgenden Liebesgeschichten des athenischen Lustspieldichters Menander mit der Kranzwinderin Glykerion und des kynischen Philosophen Krates mit der vorurteilsfreien Hipparchia erscheinen daneben wie sorgsam ausgeführte Genrebilder. Dagegen ist die griechische Hülle eigener Beobachtung zeitgenössischer Torheit nur ganz lose umgeworfen in der „sehr wahrscheinlichen Geschichte der Abderiten", die Wieland zuerst 1774 im „Merkur", sieben Jahre darauf, um die Erfahrungen seiner Mannheimer Reise bereichert, als Buch erscheinen ließ.

Allerdings genoß das thrakische Städtchen Abdera im Altertume ähnlichen zweifelhaften Ruhm, wie ihn am Ausgang des 16. Jahrhunderts das meißnische Städtchen Schilda gewann. Wieland weist in seinem Vorbericht auf Bayles Artikel über Abdera und Demokrit hin, ohne das alte Lalenbuch (vgl. Bd. I, S. 250) zu nennen; daß er es jedoch kannte, darauf läßt außer anderem auch seine Erwähnung der „Geschichtbücher" (Volksbücher) im Schlage der „Melusine" am Ende des Vorberichtes schließen. Als Tieck 1797 die „denkwürdige Geschichtschronik der Schildbürger" erneuerte, ließ er Schilda zwar aus einer Kolonie vertriebener griechischer Staatsmänner und Philosophen hervorgehen, vermied jedoch seinerseits die naheliegende Anknüpfung, ja auch nur die Erwähnung von Wielands „Abderiten". Beide Dichter folgten in der Hauptsache nicht literarischen Quellen, sondern einem Gewährsmanne, gegen dessen Ansehen und einzelne Stimme, wie Wieland schrieb, „das Zeugnis einer ganzen Welt und die Entscheidung aller Amphiktyonen, Areopagiten, Dezemvirn, Zentumvirn und Duzentumvirn, auch Doktoren, Magister und Bakkalauren, samt und sonders ohne Wirkung ist, nämlich der Natur selbst". Aber bezeichnenderweise versteckt der jüngere romantische Dichter seine Satire gegen die Aufklärung und ihre Literatur unter einer Erneuerung des altdeutschen Volksbuches, während der ältere Wieland, der Dichter der Aufklärung, seine Satire über die Einwohner von Zürich, Bern, Biberach, Erfurt, Weimar, Mannheim in griechisches Gewand kleidet.

Eindrücke, die Wieland bei Aufführung seiner „Rosamund" am Mannheimer Nationaltheater erlebte, werden, humorvoll gesteigert, auf den Besuch des Euripides bei einer Aufführung seiner „Andromeda" im Nationaltheater von Abdera übertragen. Der aus der Ferne in die kleine Vaterstadt zurückgekehrte Demokrit, dessen Zurückgezogenheit und Selbständigkeit den Abderiten so unendlichen Klatschstoff bietet, ist der Kanzleidirektor von Biberach selber. Wenn aber auch einzelne Fälle und ganz bestimmte Persönlichkeiten den Anlaß zur Satire gegeben haben, so geht sie doch über diese Zufälligkeiten hinaus. In Figuren wie dem komponierenden Nomophylax, dem Oberpriester der Latona, den Frauen der Ratsherren von Abdera-Biberach hat Wieland typische Gestalten gezeichnet. Manchem der Überlieferung entlehnten Zuge verstand er aus seiner eigenen Lebensbeobachtung heraus eine individuelle Färbung zu geben und ihn seiner Dichtung mit Glück als wesentlichen Bestandteil einzufügen. Am besten gelang ihm dies mit der alten Geschichte, in der ein Eseltreiber dem Mieter seines Tieres die Benutzung von des Esels Schatten verweigert. Der Rechtsstreit teilt Abdera in die Parteien der „Schatten" und der „Esel". Er droht das ganze Gemeinwesen zugrunde zu richten, bis bei der letzten Gerichtsverhandlung vor dem Latonatempel die Wut des Volkes sich, wie es die Abbildung auf S. 205 ergötzlich vorführt, glücklicherweise gegen den armen Esel selbst, als den unschuldigen Urheber allen Zwistes, richtet und die erregte Leidenschaft in seiner Zerstückelung Befriedigung findet. Schon in diesen Streit spielen der Gegensatz und die Wühlereien der Priesterschaft des Jason- und des Latonaheiligtums, d. h. die Eifersucht der beiden Konfessionsparteien Biberachs, hinein. Der spätere Sieg des Latonapriesters nötigt die Abderiten durch das Überhandnehmen der ihrer Latona heiligen und deshalb unverletzlichen Frösche, die Vaterstadt zu verlassen und sich mit ihrer Weisheit in alle Welt zu zerstreuen.

Der Spott der Xeniendichter über den endlosen Faden der Wielandschen Perioden gilt freilich auch von der Darstellung in den „Abderiten" wie von seinen übrigen Werken. Doch gerade in den „Abderiten" fühlt man durch die geschwätzige Breite das Behagen hindurch, das den Dichter selbst bei Ausmalung aller dieser Torheiten erfüllte, wie er sich in überlegener Ironie hier durch halb boshaftes, halb gutmütiges Lachen von manchem Ärger

befreit, der lange auf ihm gelastet hatte. Ein satirischer Roman, der, wie die von allen Seiten erhobenen Klagen und Beschwerden bezeugten, die Zustände und Personen in mehr als einem deutschen Abdera treffend widerspiegelte, war dem vergnüglich die Geißel schwingenden Dichter geglückt.

Nach dem Erfolg der „Abderiten" hielt es Wieland an der Zeit, sich und seine Poesie gegen die Vorwürfe der Unsittlichkeit zu verteidigen. Sein „Merkur" brachte 1775 die „Unterredungen zwischen W. und dem Pfarrer zu ***", in denen er höchst geschickt eine zum Teil recht heikle Sache verteidigte. Erscheint doch seine Behandlung antiker Götterliebschaften in den „Komischen Erzählungen" (1765) in der Tat öfters nicht mehr vereinbar mit der sittlichen Grazie, die der Graziendichter Wieland so gern feierte. Er selber hat später an Geschichten wie „Diana und Endymion", „Aurora und Cephalus" gemildert, die Erzählung von „Juno und Ganymed" ganz beseitigt. Aber für das Geschmackverletzende, das der Höfling „Kombabus" trotz aller diskreten Behandlung beibehält, hat Wieland auch später kein Gefühl gehabt. Hegte er doch auch für sein aus Prosa und Versen gemischtes Gedicht „Die Grazien" (1770) ganz besondere Vorliebe, obwohl der erste Teil der Geschichte, welcher den Ursprung der Grazien aus einer Schäferstunde der jungen Venus und des jungen Bacchus



Bild aus Wielands „Abderiten". Nach einem Stich von J. H. Lips (Zeichnung von H. Ramberg), in Wielands „Sämtlichen Werken", Leipzig 1796. Exemplar der Leipziger Stadtbibliothek.

ableitet, bedenklich an die „Komischen Erzählungen" erinnert. Die Fortsetzung, die Amors Gefangennahme durch die Grazien und die Erziehung der arkadischen Hirtenmädchen in der Kunst des Gefallens erzählt, verfällt jener süßlichen Tändelei, die der Grazienbichtung bald einen so üblen Ruf eintragen sollte.

In dieser Spielerei fand sich Wieland mit den Halberstädtern Gleim und Johann Georg Jacobi (1740—1814) zusammen, und zusammen wurden sie von der kräftigeren Jugend dafür auch verhöhnt. Der Briefwechsel zwischen Wieland und seinem lieben Jacobi leidet an ähnlicher Süßlichkeit wie die arg verspotteten „Briefe von den Herren Gleim und Jacobi". Auch nach seinem „Abschied an Amor" ahmte Jacobi noch in der Verse und Prosa mischenden Form der Erzählung wie in der Ausführung der einzelnen Bilderchen Wielands „Grazien" nach. Jacobi folgte 1784 einer Berufung als Professor der schönen Wissenschaften nach Freiburg. Die vielen wirklich empfundenen, anmutigen Lieder, die sich in den acht Bänden seiner sämtlichen Werke verstreut finden, reichten doch nicht hin, ihm in der Literaturgeschichte eine selbständige Stellung zu verschaffen. Wenn Jacobi in seiner Jugend die Schwächen der Wielandschen Grazienbichtung teilte, so gelang es ihm nicht, sich auch die Vorzüge anzueignen, die Wielands „Musarion, oder die Philosophie der Grazien" (Leipzig 1769) mit Recht berühmt machten.

Gleich dem „Agathon" führen uns auch die leichtgefügten Reime der „Musarion" auf attischen Boden. Das „ziemlich systematische Gemisch von Philosophie, Moral und Satire" sollte ursprünglich einer neuen Auflage der „Komischen Erzählungen" angehängt werden, bald aber fand Wieland, daß ihm mit diesen Reimen „gewissermaßen eine neue Art von Gedichten" geglückt sei, die zwischen Lehrgedicht, Komödie und Erzählung das Mittel halte. Angeekelt von der Eitelkeit seines bisherigen Treibens, hat sich der junge Athener Phanias als ein neuer menschenfeindlicher Timon auf sein einsames Landgut zurückgezogen, einzig von zwei alten Philosophen, dem Stoiker Kleanth und dem Pythagoreer Theophron, begleitet. Nur mürrisch empfängt er hier die reizende Musarion, die einst seine Liebe verschmäht hatte, nun aber den Einsamen aufsucht. Die liebenswürdig-geistvolle Schöne weiß dem Phanias nicht bloß das Lächerliche des Gegensatzes der beiden Philosophen zum Bewußtsein zu bringen, sondern auch den Widerspruch zwischen der weltverachtenden stoischen und der übersinnlichen pythagoreischen Lehre einerseits, dem lüstern-begehrlichen Verhalten der beiden Weisen anderseits dem jungen Philosophenfreunde vor Augen zu stellen. Der aufflammenden Sinnlichkeit des Phanias weigert sie sich trotz ihrer anscheinenden Leichtfertigkeit, aber in treuer Liebe will sie die Seinige werden, ihn aus den philosophischen Grillen zu heiterem, geistig-sinnlichem Genießen in die trotz der Mängel schöne Welt zurücklenken. Da „Musarion" wiederholt ins Französische übersetzt worden ist, dürfen wir bei den Gestalten von Emil Augiers „la Ciguë" („Der Schierlingsbecher") vielleicht einen Einfluß der Wielandschen Dichtung annehmen.

Von Musarions Lebensweisheit sagt Wieland, sie zeige die Lineamenten seines eigenen Geistes und Herzens: „Ihre Philosophie ist diejenige, nach welcher ich lebe; ihre Denkart, ihre Grundsätze, ihr Geschmack, ihre Laune sind die meinigen. Das milde Licht, worin sie die menschlichen Dinge ansieht; dieses Gleichgewicht zwischen Enthusiasmus und Kaltsinnigkeit, worin sie ihr Gemüt gesetzt zu haben scheint; dieser leichte Scherz, wodurch sie das Überspannte, Unschickliche, Schimärische auf eine so sanfte Art vom Wahren abzuscheiden weiß; diese sokratische Ironie, diese Nachsicht gegen die Unvollkommenheiten der menschlichen Natur . . ."

Mit Recht hat Goethe im Maskenzuge von 1818, der die Charakteristik der weimarischen Klassiker geben sollte, aus dem weiten Kreise der Gestalten Wielandscher Dichtung gerade „Musarion" und „Oberon" vorgeführt. Es sind Wielands vollendetste Werke.

Von der hellenischen „Musarion" bis zum Oberonritt ins alte romantische Land hatte Wieland freilich noch eine arbeitsreiche Übungszeit durchzumachen. Von den französischen und englischen Vorbildern war er an die Italiener geraten. Da lockte ihn der göttliche Ariost und hielt ihn fest. Mit dem komischen Epos hatte man sich in Deutschland vor und nach

Zachariäs „Renommisten“ in Theorie und Praxis viel beschäftigt (vgl. S. 116 und Bd. I, S. 246). Nach Boileaus und Popes Muster blieb es auf die enge bürgerliche Sphäre des gewöhnlichen Lebens beschränkt. Ariosts ritterlich-höfische Fabelwelt eröffnete einen weiteren, farbenreicheren Ausblick. Und Wieland hegte die Kühnheit, sich neben diesen Mann zu wagen. Man wird von dem Kanzleidirektor einer kleinen schwäbischen Reichsstadt im Jahrhundert der Aufklärung und der Messiade billigerweise nicht verlangen, daß er es dem im buntbewegtesten Hof-, Staats- und Kunsttreiben sich gewandt tummelnden italienischen Renaissancedichter gleichtun sollte, dem eine Reihe von Vorgängern den dankbarsten, bei Hof und Volk beliebten Stoff schon zubereitet hatte. Als Wieland dem Verleger die erste Mitteilung von seinem Versuch im Ariostischen Epos machte, stellte er sich selbst die mißliche Frage, was der ernsthafte, philosophische, theologische, ökonomische und politische Geist unserer Nation zu einer so extravaganten Fabel sagen würde. Und doch galten ihm diese fünf Gesänge von „Idris und Zenide“ zusammen mit „Musarion“ als die Lieblingskinder seiner launischen Muse.

Das heroisch-komische Gedicht „Idris“ (1768) ist unvollendet geblieben, und die achtzehn Gesänge des „Neuen Amadis“ (1771) kamen trotz der Vorführung verschiedener weiblicher Charaktere und trotz der Anleihen bei Spensers „Fairy Queene“ (Feenkönigin) der übermütig sprudelnden Idrisdichtung doch nicht gleich. In ihr tut sich Wieland und der deutschen Poesie zum ersten Male wieder die ganze romantische Wunderfülle der Ritter, Geister und Feen auf. Merkwürdig, daß gerade der aufklärerische Wieland diese Welt der mittelalterlichen Dichtung heraufbeschwor. Freilich ironisiert er sein eigenes Werk, aber er weckt mit ihm doch wieder die Freude an Glanz und Farben, an dem holden poetischen Wahnsinn. Von der gläubigen Hingabe eines Novalis an die heilige Vorzeit ist der schalkhafte Dichter des „Idris“ und „Oberon“ weit entfernt, aber er befreundet die Leser wieder mit solchen phantastischen Fabeln, die man bis dahin der Teilnahme eines Gebildeten nicht für angemessen hielt. Auch erleichtert der philosophische Wieland seinen aufgeklärten Lesern die Aufnahme dieser Dichtungen, indem er überall moralische Lehren einzuflechten versteht.

Im „Idris“ kehrt das Hauptthema der Wielandschen Dichtung wieder. Ritter Idris ist der Inbegriff aller Tugenden, zu ungetrübter Seelenliebe geschaffen. Ihm steht als Nebenbuhler um Zenide der nicht minder tapfere, doch als Liebhaber brutal-sinnliche Itifall gegenüber. Der jugendliche Wieland und der Wieland aus der ersten Biberacher Zeit sind gleichsam in diesen beiden Gegnern verkörpert. Der Dichter scheut auch vor der Schilderung von Itifalls gewagtesten Abenteuern mit badenden Nymphen nicht zurück, während sein Idris in reiner Sehnsucht nach Zenide blind für alle weiblichen Reize bleibt. Die folgenden Situationen und Entwickelungen erklärte Wieland, der sich in seinen Briefen gern der französischen Sprache bediente, selber für insoutenables (nicht vorführbar).

Nicht weniger als auf die Ausspinnung all des närrischen Zeugs tat sich Wieland auf die Form, seine Einführung der achtzeiligen Ariostischen Stanze (Ottaverime), zugute. Er fühlte bisweilen nicht übel Lust, sich selbst wegen seines seltenen Talents für die Reimerei zu bewundern. Und wie Wielands Poesie ihrem Inhalte nach die Ergänzung zu Klopstocks Dichtung bildet, so bewahrte sein heiter betätigtes Reimtalent unsere Literatur gegenüber der drohenden Vorherrschaft des Hexameters vor Einseitigkeit. Wieland hat nun freilich im „Idris“ und „Amadis“ wie später im „Oberon“ nicht die strenggebaute italienische Ottaverime mit ihren je dreimal wiederkehrenden Reimzeilen und abschließendem Reimpaar (Schlußcouplet) nachgeahmt, sondern innerhalb der acht Zeilen sich beliebige Reimstellung, längere und kürzere Verszeilen erlaubt. Diese freie Oberon-Strophe, die von Tieck im

„Zerbino" als eine unkünstlerische, liebenswürdig entstanzte und umstanzte Stanze verspottet wird, ist die gleiche, die auch Schiller in seiner Vergil-Übersetzung verwendete. Erst Wielands Schüler Heinse hat 1774 in der „Laïdion" ein unverändertes Muster der italienischen Ottave in deutschen Reimen aufgestellt.

In den kleineren epischen Dichtungen, die Wieland im „Deutschen Merkur" veröffentlichte — als „wohlgeschliffene Edelsteine in der Krone deutscher Literatur" wurden sie von Goethe gerühmt — hat er sich meistens reimender Verse von beliebiger Länge und wechselndem Rhythmus bedient. Die ernste Erzählung aus König Artus' Zeit, „Geron, der Adelich", in welcher der Held sich ob des Gedankenfrevels gegen den Freund und des Freundes Frau mit dem eigenen Schwerte straft, ist in reimlosen Jamben abgefaßt. Die anderen, gereimten Erzählungen teilen weder die herbere Form noch die strenge sittliche Auffassung des „Geron". Mit der Neubearbeitung mittelalterlicher Stoffe verband Wieland, dem Lessing 1759 die Vorliebe für französische Ausdrücke vorgeworfen hatte, nun das verdienstliche Streben, mittelhochdeutsche Wörter der neueren Schriftsprache wieder zurückzugewinnen. Aus deutschen Ortssagen („Der Mönch und die Nonne auf dem Mittelstein") wie aus neapolitanischen Märchen („Die Wünsche oder Pervonte"), aus „Tausendundeiner Nacht" („Ein Wintermärchen") wie aus französischen Fabliaux („Das Sommermärchen oder des Maultiers Zaum") gestaltet er seine anmutigen Geschichten, in denen es nie an satirischen Ausfällen gegen argbeschränkte, doch selbstzufriedene Fürsten („Schach Lolo"), die Unbeständigkeit der Schönen, die Weltlust frommer Einsiedler („Die Wasserkufe", 1795) mangelt.

Indessen treten alle diese kleineren Erzählungen in Versen zurück neben dem einen Hauptwerke, in dem Wieland 1780 seine gesammelte reife Kraft bewährte, dem „Oberon". „Solang' Poesie Poesie, Gold Gold und Kristall Kristall bleiben wird, so lang' wird Wielands ‚Oberon' als ein Meisterstück poetischer Kunst geliebt und bewundert werden." Die Nachwelt, der allmählich Karl Maria von Webers romantische Oper bekannter als Wielands romantisches Epos geworden ist, scheint dies begeisterte Urteil Goethes nicht im vollen Umfange bestätigen zu wollen, und Goethe selbst hat in späterer Zeit an der Art, in der Wieland verschiedene Bestandteile zusammennietete, manches auszusetzen gehabt. Allein gerade in der Komposition des Ganzen ist Wieland mit technischem Geschick und dichterischem Feinsinn zu Werke gegangen.

Die Tiraden des altfranzösischen „Huon de Bordeaux" waren, als Graf Tressan 1778 in der von Wieland öfters benutzten „Bibliothèque des romans" einen Auszug aus dem Volksbuche des 16. Jahrhunderts gab, verschollen. Ein vom Zorne Kaiser Karls vertriebener junger Pair des Frankenreiches muß auf gefährlichste Abenteuer in den Orient ziehen und vollbringt das scheinbar Unmögliche durch die Hilfe des Schutzgeistes seines Hauses, des Kobolds Oberon. Wieland wurde durch den Namen Oberon an den Zwist des königlichen Feenpaares in Shakespeares „Sommernachtstraum" erinnert und verbindet beide Geschichten, indem er unter Benutzung eines von Chaucer und Pope erzählten Schwankes von Frauentrug einen Zusammenhang zwischen Hüons Abenteuer und Oberons Entzweiung mit Titania herstellt. Nur ein bis zum Flammentode getreues Liebespaar kann den Feenkönig von dem übereilten Schwur erlösen, seiner Gemahlin, die jener Ungetreuen leichtsinnig zu Hilfe kam, nicht mehr zu nahen. Seinen eigenen Schützling Hüon vermag Oberon allen grausamen Prüfungen preiszugeben, da der verliebte Jüngling im Zwange des Naturtriebes des Elfenfürsten Gebot, der geliebten Sultanstochter Rezia nicht vor der Heimkehr den jungfräulichen Gürtel zu lösen, gebrochen hat. Das Lieblingsthema Wielands von der Gefährlichkeit und Unmöglichkeit der reinen Seelenliebe spielt damit auch in sein großes Epos hinein. Nicht dem ritterlichen Helden, sondern dem liebenswerten Menschen Hüon, der zärtlichen Rezia, dem biederen Alten Scherasmin gilt des Dichters warme menschliche Teilnahme. Allein er denkt gar nicht daran, deshalb seiner gutmütig-heiteren Spottlust zu entsagen. Wer die Satire und Ariostische Laune aus dem „Oberon" wegwünscht, der verkennt die geschichtliche Stellung Wielands und seines Hauptwerkes, das eben den Höhepunkt des komischen Epos des 18. Jahrhunderts in Deutschland bezeichnet.

Die zahlreichen Nachahmer des „Oberon" und der kleineren Erzählungen hielten sich freilich meist einseitig an die Komik der Wielandschen Epik. Sie übersahen, daß diese bei ihm

das Ergebnis einer ganz persönlichen Lebenserfahrung war, und daß durch die eigenartige Verbindung, welche überlegenes Wissen, Kindlichkeit und satirische Spottlust in seiner Natur geschlossen hatten, etwas schlechthin Unnachahmliches entstanden war. Nicht ganz schuldlos, doch nur um so heftiger entrüstet fühlte sich Wieland, wenn er wiederholt erleben mußte, daß auf das Beispiel seiner „Komischen Erzählungen" sich Verfasser von Gedichten beriefen, denen schamlose Erregung der Lüsternheit der eigentliche Endzweck ihrer Verse war. Selbst gegen den treuen Freund Gleim konnte er da aufbrausen, wenn dieser Heinses und Michaelis' Dichtungen gegen Wielands moralisches Verdammungsurteil in Schutz nahm.

Johann Benjamin Michaelis (1746—72) war eine Zeitlang Gleims Hausgenosse. Er schrieb an ihn und Jacobi Briefe im Geschmack der Grazienpoesie, wagte sich an theatralische Versuche und begann eine Parodie der Vergilschen „Äneis". Das gleiche Unternehmen einer lustigen Travestie der Abenteuer des frommen Helden Äneas wurde von dem Wiener Exjesuiten Johann Aloys Blumauer 1784 unter dem größten Beifall der Leser ausgeführt.

Blumauer (1755—98) stellte seine komische Muse, die auch vor dem garstig Unsauberen nicht die geringste Scheu trug, in den Dienst der Josephinischen Aufklärung. Wenn auch Voltaires „Pucelle d'Orléans" das entscheidende Vorbild für die epische Parodierung ernster geschichtlicher Stoffe gegeben hatte, so zeigen sich Michaelis und Blumauer doch in der Darstellungsart von Wieland beeinflußt.

Ein anderer Wiener Dichter, Johann Baptist von Alxinger, kam in seinen Rittergedichten „Doolin von Mainz" (1787) und „Bliomberis" nirgends über die deutliche Nachahmung des „Oberon" hinaus, wobei er die komischen Bestandteile der Dichtung noch verstärkte. Formal von Wieland, inhaltlich von Nicolais „Sebaldus Nothanker" und Moritz Schwagers Kandidatenroman „Leben und Schicksale des Martin Dickius" (1776) beeinflußt erscheint der Arzt Karl Arnold Kortum (1745—1824) zu Bochum, den wir geradezu als einen frühen Vorgänger von Wilhelm Busch bezeichnen könnten. Thümmel und Kortum lenkten von Wielands romantischem Ausflug wieder in die Enge der bürgerlichen Welt und Gegenwart, in der vor ihnen Zachariä und Uz heimisch gewesen waren.

Der Kandidat Hieronymus Jobs, dessen Leben, Meinungen und Taten Kortum 1784 in den possierlichen Knüttelversen und Holzschnitten des ersten Teiles — der zweite enthält trotz Hereinziehung der französischen Revolution nur abschwächende Wiederholungen — von seiner Geburt bis zu seinem Tode vorführt, ist in ähnlicher Weise wie Eulenspiegel und Münchhausen eine der derb-humoristischen Gestalten, die für den Volkswitz Fleisch und Blut angenommen haben und in ihm ihr beinahe selbständiges Leben weiterleben. Zum geflügelten Wort wurde der geistlichen Examinatoren „allgemeines Schütteln des Kopfes über diese Antwort des Kandidaten Jobses".

Der Inspektor sprach zuerst hem! hem!
drauf die andern secundum ordinem.

Genie und Pfarramt waren dem guten Hieronymus schon bei seiner Geburt geweissagt worden aus einem schönen Buche von der Kunst Physionomei, ein Spott auf Lavaters Physiognomik. Aber nach im Trunk verbummelter Studentenzeit steht der durchgefallene Kandidat der Theologie als der Typus des beschränkten Philisters ratlos da. Aus der satirischen Übertreibung der Abenteuer, die Jobs in den verschiedensten Stellungen erlebt, tauchen die wirklichen Kulturzustände greifbar deutlich hervor. Gar mancher verkommene Kandidat mag froh gewesen sein, einen Unterschlupf als Bauernschulmeister zu finden wie Jobs im Dorfe Ohnewitz. Der arme Hieronymus wurde indessen wegen seiner Verbesserung des ABC-Buchs, auf dessen Titelbild er dem Gockel seinen Sporn nahm und ein Ei unterlegte, auch aus Ohnewitz vertrieben. Erst als Nachtwächter zu Schildburg fand er Amt und Weib, die zeitliche und ewige Ruhe.

Mit dem Namen Schildburg stellt sich uns bei Kortums burleskem Epos von selbst die Erinnerung ein an das alte Volksbuch von den Schildbürgern und an Wielands „Abderiten".

Aber auch ein wirkliches Volksbuch, das sich als neueste Lügendichtung allen früheren (vgl. S. 54/55) ebenbürtig anreiht, konnte um die Zeit der „Abderiten" und des „Kandidaten Jobs" noch entstehen, des Hannoveraners Rudolf Erich Raspe „Münchhausen".

Alte und neue Geschichten aus dem Jägerlatein, von Kriegs- und Reiseabenteuern waren in Hannover auf den Freiherrn Hieronymus Karl Friedrich von Münchhausen (1720—97) übertragen worden, der nach tapferer Beteiligung an russisch-türkischen Feldzügen auf seinem Gute Bodenwerder eifrig seiner Jagdluft frönte. Als nun Professor Raspe wegen Diebstahls an den ihm anvertrauten landgräflichen Sammlungen aus Kassel flüchten mußte, veröffentlichte er 1785 in London ein Buch: „Baron Münchhausens Erzählungen seiner wunderbaren Reisen und Kriegsabenteuer in Rußland", für das er neben den in Hannover umlaufenden Schwänken auch Swift („Gullivers Reisen") und Lukian heranzog. Die rasch beliebt gewordene Sammlung hat Bürger in Göttingen schon 1786 aus Raspes Englischem frei ins Deutsche übertragen und damit der deutschen Lügendichtung ihren volkstümlichsten Helden geschaffen.

Gegenüber dem derberen Volkswitze des Kandidaten Jobs und Münchhausens weist der koburgische Minister Moritz August von Thümmel (1738—1817) in seinen komischen Dichtungen den galanten, aber auch frivoleren Ton der höheren Kreise und der französischen Literatur auf. Seinem ersten Versuche, der „Wilhelmine" (1764), merkt man es wohl an, daß die ältere sächsische Literatur Thümmels Ausgangspunkt abgab. In einer nach Geßners Beispiel rhythmisch bewegten Prosa sucht er Rabeners und Zachariäs Darstellungsart miteinander zu verschmelzen.

Ein Hofmarschall hat nicht fern von der schiffbaren Elbe eine Dorfschöne entdeckt, und seine Schutzgöttin Kabale hilft ihm, mit den Reizungen der holden Wilhelmine den sultanischen Hofstaat zu verschönen. Dem Dorfpfarrer Sebaldus aber, dem in Wilhelmine die erkorene Braut entführt worden ist, erscheint nach einiger Zeit Doktor Martinus Luther — oder, da dies Anstoß erregte, in den späteren Auflagen der beliebten Erzählung Amor — und fordert den Mutlosen auf, auch am Hofe um seine Geliebte zu werben. Und siehe, die zierlich verschämte Wilhelmine und ihr galanter Beschützer nehmen die Werbung wider Erwarten freundlich auf, der Hofmarschall selbst stattet die Hochzeitsfeier, deren sofortigen Vollzug er anordnet, aus, und Amor behütet gemeinsam mit Hymen die Brautnacht des vermählten Pedanten.

Thümmels nächste Arbeiten, vor allen „Die Inokulation der Liebe", stehen nicht nur durch die von ihm jetzt der Prosa vorgezogenen gereimten Verse, sondern auch im leichten Gesprächston der lüsternen Vortragsweise völlig unter der Einwirkung von Wielands „Komischen Erzählungen". Den Erfolg der „Wilhelmine" übertraf Thümmel noch, als er in der Schilderung seiner „Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich" (1791—1805) über eigene Beobachtungen und erdichtete galante Abenteuer, über literarische Erinnerungen (Petrarca in Vaucluse) und politische Tagesvorgänge in der zwanglosesten, persönlichsten Weise plauderte, zugleich als ein Nachahmer Sternes und als ein früher Vorläufer der „Reisebilder", wie sie in der Folge das Junge Deutschland bevorzugte.

Schiller freilich tadelte das Lieblingsbuch der bloß vergnügungslustigen Leser als flach und nicht eben geistreich, aber selbst er las gern die zehn Bände, während Lichtenberg große Teile des Werkes schlechterdings unübertrefflich fand. Wielands Art der Erzählung ist von einem witzigen, gebildeten und vorurteilsfreien Weltmanne mit Geschick auf die Wahrheit und Dichtung einer wirklich ausgeführten Reise übertragen. Die Einkleidung, daß einem Hypochonder die Reise vom Arzte verordnet sei, und wie das Heilmittel nun anschlägt, nähert die Reisebeschreibung freilich mehr einem Roman, und Viktor Scheffel ärgerte sich nicht wenig, als er an Ort und Stelle in Avignon aus den Bänden des „vornehmen Hypochonder" vergeblich etwas über die mittäglichen Provinzen und ihre gesellschaftlichen Zustände kennen zu lernen wünschte. Thümmel selbst schwebte als höchstes Ziel vor Augen, ein Gegenstück zu Sternes „Empfindsamer Reise durch Frankreich und Italien" zu liefern, wenn der gewandte Plauderer diese Nachahmung auch nicht so aufdringlich schon im Titel kundgab, wie es der Schlesier Johann Gottlieb Schummel in seinen „Empfindsamen Reisen durch Deutschland" (1770) getan hatte.

Durch Lessings Freund und Genossen bei dem kurzlebigen Verlagsgeschäft, den eifrigen Freimaurer Johann Joachim Bode aus Braunschweig (1730—93), der nach wechselreichem Leben seit 1778 in Weimar dauernd Rast fand, wurden zwischen 1768 und 1788 die Hauptwerke Sternes und Fieldings sowie Oliver Goldsmiths liebenswürdiger „Dorfprediger von Wakefield" den deutschen Lesern zugänglich. Und wie Wieland selber von der Bewunderung des tugendhaften Seelenzergliederers Richardson zu den scharfbeobachtenden englischen Humoristen übergegangen war, so begannen diese seit der Mitte der sechziger Jahre auch in der Gunst des Publikums Richardson und seinen Nachahmungen, die freilich bis tief in die Zeit der Romantik hinein fortdauerten, allmählich den Platz streitig zu machen.

Bereits 1760 war der Weimarer Gymnasialprofessor Johann Karl August Musäus (1735—87), der in der Folge Wielands Vorbild auf seine Schriftstellerei wirken ließ, mit seinem „Grandison der Zweite" parodierend den Vollkommenheitshelden Richardsons entgegengetreten. Für die Form blieb indessen Richardson maßgebend, denn bei der allgemeinen Leidenschaft für Briefwechsel war es Verfassern und Lesern gleich bequem und willkommen, wenn die Romangestalten ihre Gefühle und Erlebnisse in Briefen aussprachen.

Bei der rasch zunehmenden, ja bald überreichen Pflege, die der Roman seit der Veröffentlichung von Wielands „Agathon" in der deutschen Literatur fand, muß die Literaturgeschichte sich darauf beschränken, einzelne Werke herauszugreifen, an denen die verschiedenen Hauptrichtungen der ganzen Gattung am ausgeprägtesten sichtbar werden.

Der bedeutendste oder, wie er von Wieland bezeichnet wurde, gefährlichste Roman, Rousseaus „Neue Héloise", war bereits 1761 in deutscher Übersetzung erschienen, allein erst in den siebziger Jahren ging von dem revolutionären Werke eine stärkere Einwirkung auf den deutschen Roman aus. Gerade die besseren oder wenigstens erfolgreicheren Romane stehen viel mehr unter englischem als französischem Einfluß. Wieland fühlte sich bereits 1771 veranlaßt, die Parteilichkeit der deutschen Romane für die englische Nation zu rügen. Läßt doch seine Schülerin Frau von Laroche ihre deutsche Heldin, das Fräulein von Sternheim, den Ausspruch tun: „Da ich nicht so glücklich war, eine Griechin der alten Zeiten zu sein, werd' ich mich bemühen, wenigstens eine der besten Engländerinnen zu werden." Literargeschichtlich gefaßt, läßt sich dies Bemühen dahin deuten: statt der vom Agathon-Dichter festgehaltenen griechischen Szenerie bevorzugt man für den deutschen Roman englische Sitten und Gestalten. Unbedingt herrscht während der ganzen Zeit der bürgerliche Sittenroman vor. Erst von der Mitte der achtziger Jahre an macht sich im Gefolge des historischen Schauspiels, wie es von Goethes „Götz" ausgeht, auch der lange Zeit nur vereinzelt auftretende Geschichtsroman wieder stärker geltend.

Von den unter Wielands unmittelbarem Einfluß stehenden Dichtern kommt dem geschichtlichen Roman am nächsten August Gottlieb Meißner (geboren 1753 zu Bautzen, gestorben als Gymnasialdirektor zu Fulda 1807), der Großvater des österreichischen Romandichters Alfred Meißner. Nachdem er in Dresden nur ungenügende literarische Erfolge errungen hatte, bekleidete er von 1785 an durch zwanzig Jahre die Professur der Ästhetik an der Universität Prag, als Aufklärer aus dem Reiche stets in Streitigkeiten mit seinen klerikal gesinnten Amtsgenossen verwickelt. Wielands griechische Romane reizten ihn an, berühmte Gestalten aus dem Altertum auf geschichtlicher Grundlage halb wissenschaftlich, halb romanhaft zu schildern.

Mit seinem „Alkibiades", an dessen Charakteristik schon Wieland in der Geschichte Danaës sich

versucht hatte, erntete Meißner 1781 seinen ersten großen Erfolg. Bei dem historischen Romane aus dem Schluß des 16. Jahrhunderts, „Bianca Capello", der sittsamen Geliebten und unglücklichen Gattin des florentinischen Großherzogs Franz von Medici, kann er nicht viel mehr als das Lob eines geschickten Übersetzers einer packenden Liebes- und Mordgeschichte in Anspruch nehmen. Er wußte überhaupt für seine zahlreichen und verschiedenartigen Geschichten, Biographien, Dialoge, Anekdoten, wie sie die vierzehn Sammlungen seiner „Skizzen" (1778—96) enthalten, alle möglichen alten und neuen Quellen mit kluger Einsicht in das Wirksame gewandt und geistreich auszunutzen und dabei noch den Schein eigener Erfindung zu wahren. So hat ihm für die 1777 im „Deutschen Museum" mitgeteilte patriotische Anekdote „Deutsches Schauspiel in Venedig" Frischlins „Julius redivivus" (vgl. Bd. I, S. 318) den Stoff geliefert. Aber wie gut ist der Vorgang nun dem 18. Jahrhundert angepaßt, wenn ein deutscher Prinz zur Beschämung venezianischer Hoffart die Nobili zu einer Theatervorstellung einlädt, in der die großen Erfindungen der tapferen und gelehrten deutschen Barbaren und die Jämmerlichkeit der stolzen Nachkommen Cäsars und Ciceros in drastischen Bildern vorgeführt werden! Die kleine Dichtung hat geschichtliche Bedeutung erlangt, denn sie fiel zufälligerweise dem jungen Otto von Bismarck in die Hände, und noch der Reichskanzler erinnerte sich des tiefen Eindrucks, den diese satirische Darstellung deutsch-italienischer Kulturwandlungen auf sein vaterländisches Selbstgefühl ausübte.

Der Nachweis von Entlehnungen mindert nicht die Anerkennung des hervorragenden Erzählertalentes, mit dem der vielseitige, freilich fast immer oberflächliche Schriftsteller die Leser an sich fesselte. Neben der bunten Fülle von Meißners Erzählungen, Romanzen, Trauerspielen und Komödien erscheint sein Freund, der Dresdener August Friedrich Ernst Langbein (geboren 1757 zu Radeberg), beinahe einseitig mit seinen Schwänken (1792), scherzhaften Erzählungen („Schmolke und Bakel") und komischen Romanen. Als die Welt nach den Befreiungskriegen so viel ernster geworden war, da hat Langbein als Zensor in Berlin, wo er 1835 starb, manche seiner eigenen Werke verboten. Denn mit seiner Begabung für Situationskomik verband er bei der Neuformung italienischer Novellen, französischer Fabliaux und altdeutscher Schwänke eine Vorliebe für das Schlüpfrige, die ihn öfters noch über seine nicht prüden Vorbilder Wieland und Thümmel hinausführte. Das 18. Jahrhundert ließ sich jedoch durch solche Satyrsprünge nicht in seiner Vorliebe für Langbeins leichtfließende Reime stören.

Für den Entwickelungsgang des deutschen Romans während des Jahrzehnts vom „Agathon" bis zum „Werther" erscheint es bezeichnend, wenn einer der beliebtesten Erzähler, der Pommer Johann Timotheus Hermes (geb. 1738, gest. als Prediger zu Breslau 1821), zuerst mit einer „Geschichte der Miß Fanny Wilkes, so gut als aus dem Englischen übersetzt" (1766) sich hervorwagte, in seinem zweiten Roman dagegen mit der Schilderung einer deutschen Heldin und deutscher Verhältnisse anschauliche kulturgeschichtliche Bilder aus seiner Zeit vorführte. Hermes hat in den fünf Bänden „Sophiens Reise von Memel nach Sachsen" (1769—73) für den Aufbau der Handlung freilich nichts, für die Beobachtung der Wirklichkeit und ihre zaglose Wiedergabe um so mehr von Fielding gelernt.

Merkwürdig, daß Wieland bei seinem Tadel der Überwucherung der Handlung durch das Lehrhafte in Hermes' Roman nicht die Erkenntnis kam, wie stark seine eigenen Romane am gleichen Übel krankten. Begründete er doch die Herausgabe der ihm anvertrauten Romanhandschrift seiner Freundin Sophie von Laroche (1731—1807) mit dem Verlangen, bei allen tugendhaften Müttern, allen liebenswürdigen Töchtern unserer Nation Weisheit und Tugend zu befördern, „die einzigen großen Vorzüge der Menschheit, die einzigen Quellen einer wahren Glückseligkeit". Die Kritik der Jüngeren dagegen wollte in der „Geschichte des Fräuleins von Sternheim" (1771) nicht ein

moralisierendes Buch sehen, sondern eine Menschenseele, und fand Wielands Noten zu dem Werke der Frau von Laroche abscheulich.

Die meist in Briefen vorgetragene Geschichte von den Leiden eines jungen Mädchens, das, durch Intrigen von dem Geliebten entfernt, sich zur Rettung ihrer Ehre einem Unwürdigen und Ungeliebten vermählt, leitet bereits den Roman der Werther-Zeit ein, in dem nicht Tugend und Belehrung, sondern Empfinden und Leidenschaft vorherrschen. Goethes Mutter konnte es in ihrer gesunden Natürlichkeit sich freilich nicht zusammenreimen, wie Frau von Laroche in ihren Romanen und „Moralischen Erzählungen" den Anwalt empfindsamer Liebe spielen und daneben ihre Töchter äußerer Vorteile wegen zu unglücklichen Ehen mit älteren Männern zwingen möge. Die Leser und Leserinnen blieben ihrer Vorliebe für Frau von Laroche treu auch bei den meisten ihrer folgenden zahlreichen Dichtungen, wie „Rosaliens Briefe", „Mein Schreibtisch", „Melusinens Sommerabende".

Die Verfasserin der „Geschichte des Fräuleins von Sternheim" eröffnet den Reigen der für die Unterhaltung sorgenden Schriftstellerinnen, die literar- und kulturgeschichtlich eine charakteristische Erscheinung des 19. Jahrhunderts bilden. Auch mit eigenen „Monatsschriften für Deutschlands Töchter" hat Sophie von Laroche neueren Schriftstellerinnen zuerst den Weg gewiesen. Wie beim ersten Romane, so hat Wieland der Jugendgeliebten bei Gründung und Vertrieb ihrer Monatsschrift „Pomona" wieder seine Hilfe geliehen, obwohl der Herausgeber des „Merkur" den Wettbewerb auf dem Gebiete der Zeitschriften sonst nicht mit freundlichen Augen betrachtete. Die Entstehung des „Teutschen Merkur", den Wieland 1773—89 und von da bis 1800 unter dem Titel „Der neue teutsche Merkur" im Selbstverlage herausgab, ehe er für das nachfolgende Jahrzehnt Karl August Böttiger die Leitung überließ, bildet in der Geschichte des deutschen Zeitschriftenwesens einen wichtigen Abschnitt. Wieland würde auch ohne eigene Dichtungen bloß durch den Einfluß, den der „Teutsche Merkur" auf die Geschmacksbildung in Deutschland und Österreich ausübte, schon eine hervorragende Stellung in der deutschen Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts einnehmen. Der „Teutsche Merkur", bei dessen Gründung Wieland den altberühmten „Mercure de France" sich zum Vorbild genommen hatte, ist die erste deutsche schöngeistige Monatsschrift, die Vorgängerin unserer heutigen Rundschauen.

Erst drei Jahre nach dem „Merkur" eröffnete Boie sein „Deutsches Museum" (1776—91). Durch strengere Auswahl von Mitarbeitern und Beiträgen, durch den Versuch zugleich wissenschaftlicher und gemeinverständlicher Behandlung nationalökonomischer und juristischer Fragen wurde hier in der Tat Boies Idee eines „Deutschen Nationaljournals" der Verwirklichung nahegebracht. Wenn das „Museum" an Verbreitung auch hinter Wielands Monatsschrift zurückblieb, so übertraf es sie doch zeitweise sogar an Gediegenheit und Mannigfaltigkeit des Inhalts.

Als Wieland 1773 mit dem Beistande von Johann Georg Jacobi den „Teutschen Merkur" ins Leben rief, fristeten zwar noch da und dort Nachzügler der moralischen Wochenschriften ihr provinzielles Dasein; aber die bedeutenden Zeitschriften dienten lediglich der Kritik. Während das „Museum" die Kritik grundsätzlich, wenn auch nicht immer tatsächlich, ausschloß, wurde sie beim „Merkur" in einen eigenen Anzeiger verwiesen, den Wieland erst 1788 eingehen ließ. In Merck gewann er sich einen vorzüglichen kritischen Mitarbeiter. Allein die Bedeutung des „Merkur" ist nicht in dessen kritischem Teil zu suchen; darin steht er bei Wielands unberechenbarer Launenhaftigkeit und seinem ablehnenden Mißtrauen gegen die ganze Literaturbewegung von den siebziger Jahren an hinter rein kritischen Zeitschriften zurück. Dafür ließ Wieland dreiundzwanzig Jahre lang alle seine Dichtungen

zuerst im „Merkur" erscheinen. Und neben diesen schrieb er für seine blauen Monatshefte eigens eine Masse von kleineren Aufsätzen über literarische, philosophische, politische Fragen, die ebenso von seiner journalistischen Gewandtheit wie von seinem überlegenen Urteil auf den verschiedensten Gebieten zeugen.

Der „Teutsche Merkur" und das „Deutsche Museum" enthielten sich im allgemeinen jeder Stellungnahme zu den literarischen Parteiungen. Indem sie die tüchtigsten Kräfte aus den verschiedensten Lagern heranzogen, spiegelten sie unter Ausschluß der augenblicklichen äußersten Richtungen den Zustand der deutschen Literatur wider, bis diese mit Schillers „Horen" einen neuen Entwickelungsabschnitt begann. Man muß die Bände beider Monatsschriften durchblättern, um die richtige Würdigung zu gewinnen von der dichterischen Vielseitigkeit, die allmählich errungen ward, von dem reichen geistigen Leben, das in der Stille der zerfallenden Reichsruine emporstrebte. Der „Teutsche Merkur" wie das „Deutsche Museum" sorgten so für Ausbreitung der heranreifenden Bildung in weiteste Kreise. Boie ließ es sich angelegen sein, im „Museum" den norddeutschen Lesern die Kenntnis der wenig bekannten süddeutschen und österreichischen Verhältnisse zu vermitteln. Wielands Grundsatz im „Merkur", die religiöse Empfindlichkeit zu schonen, belohnte sich durch die Einbürgerung seiner Zeitschrift in den kaiserlichen Erblanden.

In der Hohenstaufenzeit hatte der größte deutsche Lyriker des Mittelalters, Herr Walter von der Vogelweide, in Österreich singen und sagen gelernt. Der Gegenreformation gelang es, den geistigen Zusammenhang zwischen Österreich und dem protestantischen Deutschland fast völlig zu unterbinden. Allein gerade von den Tagen an, in denen Preußen und Österreicher feindlich gegeneinander zu Felde zogen, begann die neu erwachende Sprache und Dichtung wieder ihr einigendes Band um die sich bekämpfenden Bruderstämme zu schlingen. Als der erste hatte Gellert mit seinen Fabeln der deutschen Literatur den Weg nach unserer alten Ostmark wieder eröffnet. 1761 gründete Stephan von Riegger in Wien eine „Deutsche Gesellschaft" zur Hebung der literarischen Tätigkeit, und Sonnenfels trat sofort bei ihrer Stiftung für die „Notwendigkeit, seine Muttersprache zu bearbeiten", ein. Klopstocks Hoffnungen auf ein deutsches Nationalinstitut in Wien zergingen freilich gleich Seifenblasen. Aber wie erst Gottsched, so fand sechsundzwanzig Jahre später (1775) auch Lessing bei der ihm gewährten Audienz Maria Theresia nicht ohne Teilnahme für die Fortschritte des Geschmacks und der hochdeutschen Sprache in Wien. Nach dem Tode der „Kaiser-Königin" feierte Klopstocks vom Fürstenlob unentweihte Laute sie mit dem schönen Ehrengruße:

> Schlaf sanft, du Größte deines Stammes,
> weil du die menschlichste warst!

Klopstocks religiöse Dichtung weckte auch in den katholischen Kreisen begeisterten Beifall. Als Stimmführer der österreichischen Freunde der Messiade wandte sich der Jesuit Michael Denis (1729—1800) grüßend an den Sänger der Religion zu Kopenhagen. Denis vermittelte durch seine Sammlung aus den neueren Dichtern Deutschlands, die er 1766 herausgab und seinem Literaturunterricht am Wiener Theresianum zugrunde legte, erst in Österreich die Bekanntschaft mit der neueren deutschen Literatur. Der Siebenjährige Krieg weckte auch in Wien vaterländisches Selbstgefühl, und Karl Mastaliers „Lieder eines österreichischen Kürassiers" klangen noch 1770 als Nachhall der Gleimschen „Lieder eines preußischen Grenadiers". In dieser erhöhten Kriegsstimmung mußten Gerstenbergs

„Gedicht eines Skalden" und Macphersons „Ossian" zündend wirken. Die Übersetzung der (angeblichen) Gedichte des altschottischen Dichters nahm nun Denis als seine dichterische Hauptaufgabe in Angriff. Für ihre Wiedergabe wählte er aber in Nachahmung Klopstocks den Hexameter (1768). Die Bardenchöre der Klopstockischen „Hermannsschlacht" erwiderte Denis mit den „Liedern Sineds des Barden". Die Barden Maria Theresias und Josephs vom Donaustrand (Sined, Mastalier, Joseph Friedrich von Retzer, der Prager Professor Ignaz Cornova) wetteiferten freundschaftlich mit den Barden Friedrichs des Großen und des Cheruskerhelden, und im folgenden Jahrzehnt haben auch die in Deutschland aufkommenden Musenalmanache ihre Nachahmung in einem Wiener Musenalmanach (1777—96) gefunden.

Der milde und gelehrte Denis ist jedenfalls das liebenswürdigste und größte Talent in dieser Schar. Einen Band Oden von Lorenz Leopold Haschka, dem Textdichter von Haydns österreichischer Nationalhymne „Gott erhalte Franz den Kaiser!", reihten die Xeniendichter unter die fürchterlichsten Erscheinungen des Hades. Der Gegensatz zwischen der Richtung Klopstocks und Wielands übertrug sich aus der deutschen Literatur auch in den Kreis der Wiener Schriftsteller. Dem Bewunderer Klopstocks, Denis, schien es ein Frevel, den heiligen Dichter Vergil zu travestieren, während Blumauer, der sich an Wieland ergötzte, seine Parodie reimte von dem frommen Helden Äneas, der Fersengeld gab, als man Troja verbrannte, und manchen Schabernack von Jupiters Xanthippe erlitt (vgl. S. 209). Blumauer und seine nächsten Freunde, wie Joseph Franz von Ratschky, kämpften mit den Waffen der Parodie für die Aufklärung, deren Zeit mit dem Regierungsantritt Kaiser Josephs II. (1780—90) endlich auch für das zurückgebliebene Österreich gekommen war. Ein Schützer der deutschen Literatur zu werden, wie Klopstock es von dem jungen Kaiser erhofft hatte, lag dessen Gedankenkreise fern. Ernst war es ihm aber mit dem Wunsche, in Wien das beste deutsche Schauspiel zu haben. Die Kunst Schröders verstand er zu würdigen, und die deutsche Oper mit ihrem Vertreter Mozart erfreute sich seines mächtigen Schutzes, den ihr sein Nachfolger sofort entzog. Den wildverworrenen Lauten der trotzig-rohen Slawen- und Magyarenvölker gegenüber wußte er, wie Grillparzer es so schön und treffend rühmte, den Spiegel deutscher Lehre in Kunst und Wirken, das leise Band der deutschen Sprache und Art zu schätzen, das vereinend umschlungen hielt, „was sich töricht selbst genug".

Die kurze österreichische Aufklärungszeit trägt ein von der deutschen in vielem verschiedenes Gepräge. Alles ist überhastet, das Erdreich ist nicht vorbereitet, und der baldige Zusammensturz straft die Willkür der auf allen Punkten zugleich unternommenen Neubauten. Und doch hat Kaiser Josephs aufgeklärter Absolutismus, wenn er auch nach kurzer Dauer wieder dem nicht aufzuklärenden Despotismus den Platz räumen mußte, tiefe, untilgbare Spuren im geistigen Leben Deutsch-Österreichs hinterlassen. Dichter wie Grillparzer und Graf Auersperg (Anastasius Grün) wurzeln im Josephinertum. Männer wie der kaiserliche Leibarzt Gerhard van Swieten und sein Sohn Gottfried, der sich Denis wie Blumauer als einsichtigen Gönner erwies, konnten doch nur im Vertrauen auf den Kaiser den Boden für das Eindringen der deutschen Wissenschaft in die abgeschlossenen Erblande bereiten. Unmittelbarer indessen als der geistig bedeutendere Gerhard van Swieten griff der vielgeschäftige Joseph von Sonnenfels (geboren 1733 zu Nikolsburg) in die Literatur ein. Es ist doch für diese ganze österreichische Aufklärung bezeichnend, daß ihr Hauptvertreter Sonnenfels bei dem Versuche, mit dem deutschen Geistesleben Fühlung

zu nehmen, sich mehr zu Klotz als zu Lessing hingezogen fühlte. Von Lessings Berufung nach Wien wurde viel gesprochen, Klopstock und Wieland hätten sich gern einladen lassen. Wirklich nach Wien gezogen hat man aber nur den Klotzianer Friedrich Justus Riedel aus Erfurt, der dann als Professor an der Wiener Kunstakademie sich und seinen Gönnern Schande machte. Sonnenfels hat unbeschadet seiner ihm von Lessing vorgeworfenen „unerträglichen Großsprecherei" wirkliche Verdienste. In der Geschichte der Strafrechtslehre ist sein Name mit der Aufhebung der Folter unlösbar verbunden. Seine Wochenschrift „Der Mann ohne Vorurtheil" (1765) gehört zwar eigentlich in die Reihe der moralischen Wochenschriften, die in Deutschland damals bereits abgeblüht hatten. Aber in Österreich, das nach der Anklage in Nicolais Reisebeschreibung im 18. Jahrhundert uns „noch keinen Schriftsteller gegeben, der die Aufmerksamkeit des übrigen Deutschland verdient hätte", war das Unternehmen neu und verdienstlich. Selbst Lessing hielt nicht zurück mit seinem Lobe für die freie Schreibart, in der Sonnenfels unangenehme Wahrheiten sagte, und jeder Versuch einer Theaterreform erweckte von vornherein die teilnahmsvolle Neugierde des Hamburger Dramaturgen. Gerade ihm schien jedoch „des Herrn von Sonnenfels allzu strenger Eifer gegen das Burleske gar nicht der rechte Weg, das Publikum zu gewinnen".



Titelbild der „Deutschen Schaubühne zu Wien", 2. Teil, Wien 1752.

Die Theaterverhältnisse in Wien lagen wesentlich anders als draußen im Reiche. In Sonnenfels' Kampf um die Wiener Theaterreform mischte sich ein berechtigtes Streben des gebildeteren Literaturvertreters mit dem für volkstümliche Eigenart verständnislosen Aufklärungseifer. Italienische Einflüsse, der heitere, lebhafte Humor der leichtlebigen Bevölkerung und außergewöhnlich komisch begabte Darsteller hatten zusammengewirkt, um der lustigen Stegreifkomödie (commedia del arte) in Wien eine bevorzugte Stellung zu sichern. Der wahrscheinlich in Prag geborene, aber in Graz aufgewachsene Joseph Anton Stranitzky (1676—1726) soll eine Zeitlang der Veltenschen Truppe angehört haben (vgl. die Tafel bei S. 95). In Wien tauchte er bereits 1706 mit seinen burlesken Stücken auf; von 1712 an leitete er das Kärntnertor-Theater. Seinen eigenen Possen liegen meist fremde, italienische Arbeiten zugrunde; er hatte aber den guten Einfall, nicht nur seine Vorlagen umzuarbeiten, sondern auch die stehende lustige Person selbst zum Einheimischen zu machen. Aus dem Harlekin und Pickelhering

wurde der Hans Wurst, ein Salzburger Bauer, der nun zur Pritsche, der ortsüblichen Tracht gemäß, noch den grünen Hut als sein besonderes Merkmal erhielt.

So wurde Stranitzky als Hanswurst der Liebling der Hauptstadt, und feierlich übergab er auf der Bühne vor seinem Tode die Abzeichen seiner Würde seinem Schüler Gottfried Preehauser, einem echten Wiener Kind. Dem beliebten Preehauser gesellte sich seit 1748 noch Joseph Felix von Kurz, dessen „Bernardon" als stehende komische Figur dem Hanswurst zur Seite trat. Im Hinblick auf Gestalten wie Mozarts Papageno und Leporello, Raimunds Barometermacher und Valentin mit seinem Hobelliede, die alle noch deutlich die Züge ihrer Abstammung vom alten Wiener Hanswurst zur Schau tragen, sind wir sehr geneigt, Justus Mösers Verteidigung des grotesk-komischen Harlekin zuzustimmen und die volkstümlichen Hanswurstiaden in Schutz zu nehmen. Selbst der strenge Platen rühmte Wiens „Volkslustspiel, das lustiger ist als sämtliche deutsche Theater".

Von der Art des Stranitzkyschen Humors gibt schon der Titel seiner „Ollapotrida" von 1711 eine Probe: „Der durchgetriebene Fuchsmundi; Worinnen lustige Gespräche, angenehme Begebenheiten, artliche Ränck und Schwänck, kurtz-weilige Stich-Reden, Politische Nasen-Stüber, subtile Vexierungen, spindisirte Fragen, spitz-findige Antworten, curieuse Gedancken und kurtz-weilige Historien, Satyrische Püff, zur lächerlichen, doch honnéten Zeit-Vertreib sich in der Menge befinden. An das Licht gegeben vom Schalck Terrae, als des obbesagten ältesten hinterlassenen respectivè Stieff-Bruders Vetterns Sohn."

Die Grenzen des „Honnéten" muß man indessen schon sehr weit ziehen, wenn sie diese ältere Wiener Hanswurst-Komödie noch umfassen sollen. Der derbe Volkshumor ist in beinahe allen diesen Stücken derart mit den gemeinsten Zoten gepfeffert, daß Sonnenfels' eifriger Kampf gegen den „grünen Hut" aus sittlichen Gründen nicht ungerechtfertigt erscheint. Der auf seine Volkstümlichkeit eifersüchtige Hanswurst drängte sich so sehr in den Vordergrund, daß ein literarisches ernstes Drama daneben gar nicht bestehen konnte. Noch bei der Aufführung von Lessings „Miß Sara" wurde Mellefonts Bedienter in Wien als Hanswurst gespielt. Versuche mit dem regelmäßigen Drama tauchten dort allerdings bereits 1747 auf, aber bezeichnend zeigt noch 1752 die „Deutsche Schaubühne" in Wien (vgl. S. 101), die es doch der Gottschedischen Sammlung nachtun wollte, ein Titelbild, auf welchem gegenüber dem antikisierenden Helden verdächtig der Hanswurst den grünen Hut schwenkt und seine Pritsche fröhlich festhält.

Zwar befahl Maria Theresia schon 1752, „die deutsche Schaubühne auf einen gesitteten Fuß zu setzen", doch erst dreizehn Jahre später wurde die französische Komödie vom Wiener Hofe abgedankt, und erst vom 16. Februar 1776 stammt der Erlaß Kaiser Josephs, der das Theater nächst der Burg zum Hof- und Nationaltheater erhob, mit der Bestimmung, „daß von nun an nichts als gute regelmäßige Originale und wohlgeratene Übersetzungen aus anderen Sprachen darin aufgeführt werden sollten". Damit erst wurde das Burgtheater, so lange Zeit die hervorragendste aller deutschen Schauspielbühnen, fest gegründet. Zu dieser folgenreichen Wendung der Wiener Theaterverhältnisse haben Sonnenfels' Bemühungen wesentlich beigetragen. In den Jahren 1767 und 1768 schrieb er die vorgeblich aus dem Französischen übersetzten „Briefe über die wienerische Schaubühne".

Von der „Hamburgischen Dramaturgie" darf man den Maßstab für die Beurteilung dieser Briefe freilich nicht entlehnen, so geschickt der „österreichische Lessing" auch manchen Ausdruck und manchen Gedanken seines unerreichbaren Lehrmeisters aufzugreifen wußte. Die literarische Entwickelung war in Österreich so weit zurückgeblieben, daß Sonnenfels für die Durchführung der Gottschedischen Theaterreform, also für die Einbürgerung des regelrechten Trauerspiels nach französischer Schablone, noch zu

einer Zeit kämpfen mußte, in der im Norden Lessing dies französische Regeljoch vom deutschen Drama schon wieder abschüttelte.

In dem Augenblicke, da in Deutschland die ersten dichterischen Vorboten von Sturm und Drang auftauchten, begrüßte Sonnenfels in Cornelius Hermann von Ayrenhoff (geboren zu Wien 1733) den ersten österreichischen Dichter regelrechter Alexandrinertragödien. Ja, Ayrenhoff wurde sogar das seltenere Lob zuteil, daß König Friedrich meinte, Molière selbst hätte „die noblen Passionen" (Baron von Forstheim und Graf von Reitbahn) nicht besser verspotten können, als es Ayrenhoff in seinem Lustspiel „Der Postzug" (1769) getan habe. Der Feldmarschalleutnant von Ayrenhoff (gestorben 1819) hat noch Grillparzers Hervortreten erlebt, blieb selbst aber unentwegt ein Anhänger der französischen Tragödie, an deren Formen er festhielt in seinen vaterländischen Dramen „Hermann und Thusnelda" (1768) und „Thumelicus" wie in dem zur Widerlegung Shakespeares gedichteten Trauerspiel „Antonius und Kleopatra" (1783). Als er in der Widmung an Wieland seine Ansichten „über Deutschlands Theaterwesen und Theaterkunstrichterey" entwickelte, erhob Wieland in der Fortsetzung seiner „Briefe an einen jungen Dichter" doch Verwahrung gegen solche Geringschätzung Shakespeares. Lessing hatte über die Verlegenheit, verbindlich antworten zu müssen, gejammert, als Ayrenhoff ihm eine seiner „herzlich mittelmäßigen" Tragödien zusandte. Und nicht günstiger als über den Vertreter des regelrechten Trauerspiels in Österreich urteilte er über den ersten literarischen Lustspieldichter Wiens, den Vizekanzler Freiherrn Tobias Philipp von Gebler (1726—86).

Eine größere Unterhaltungsgabe als diese Vorgänger des guten Geschmacks besaßen doch entschieden die Dichter der Volksbühne. Von den beiden dichtenden Schauspielern Stephanie hat der jüngere, Gottlieb, die von Lessings „Minna" ausgehende Vorliebe für Soldatenstücke im „Deserteur aus Kindesliebe" und anderen flachen Rührdramen handwerksmäßig ausgenutzt. Franz Heufeld, der eine Zeitlang mit Sonnenfels zusammenging, dann aber als Direktor des Wiener Theaters selber 1769 den Hanswurst verkleidet wieder einführen half, nimmt eine vermittelnde Stellung ein. Christian Gottlob Klemm, der ursprünglich als einer der eifrigsten gegen das Stegreifspiel der Hanswurst-Komödie gewettert hatte, schwenkte plötzlich ins Lager ihrer Verteidiger ab und verhöhnte in seinem Lustspiel „Der auf den Parnaß versetzte grüne Hut" (1767) Sonnenfels und die aufgeklärten Gegner des Hanswursts. Der begabteste Dichter der alten Volksbühne aber war Philipp Hafner (1731—64). In seinen seltsamen Erzeugnissen, die den Ort und die Zeit ihrer Entstehung mit so drastischem Humor widerspiegelten, fand Goethe die große sinnliche Masse Wiens recht lebhaft dargestellt, freilich zugleich von einem solchen Wuste begleitet, daß es einem angst und bange darin werden könnte.

Das Wien der Aufklärungszeit vermochte aber auch einen ungleich reineren und edleren Beitrag zur deutschen Literatur- und Kunstgeschichte zu liefern. Die gehaltvollsten Briefe der Wienerischen Dramaturgie sind Glucks „Alkeste" (vgl. S. 179) gewidmet, die Sonnenfels durchaus als dramatische Erscheinung, nicht als Oper behandelt. Er begrüßt den Schöpfer des Werkes, der „Dichter und Tonkünstler zugleich geworden und durch seinen Satz [Komposition] dasjenige ergänzet und verflößet [innig verschmolzen] hat, wozu der Dichtkunst ihre Worte keinen behandelbaren Stoff gaben". Schon ganz im Sinne Richard Wagners wird hier anläßlich des ersten Musikdramas auf das Zusammenwirken und Sich-Ergänzen beider Künste zur Schaffung des Dramas hingewiesen. Die unerschöpfliche Fülle

der musikalischen Erfindung, die Gluck fehlte, brachte dann das Wunderkind aus Salzburg, Wolfgang Amadeus Mozart (1756—91), als herrlichste Gabe dem Theater zu, das ihm aber dafür leider nicht den deutschen Dichter, nach dem er sich sehnte, schenkte.

Mozart, der absoluteste aller Musiker, urteilte Richard Wagner, würde das Problem des musikalischen Dramas klar gelöst haben, wenn ihm statt pedantisch langweiliger oder frivol aufgeweckter Operntextmacher ein wirklicher Dichter zur Mitarbeit begegnet wäre. Während Mozart in Wien nach dem Dichter vergeblich suchte, quälte sich Goethe seinerseits in Weimar und Italien mit der Verfertigung deutscher Singspieltexte ab, ohne etwas Befriedigendes zustande zu bringen. Angesichts der Mozartschen „Entführung aus dem Serail" (1782) fühlte Goethe seine jahrelange sorgsame Arbeit als verfehlt und ungenügend zusammenbrechen. Durch den Musiker Mozart war die deutsche Oper mit einem Schlage gegründet und weit über alle die Singspiele von Hiller und Weiße, Dittersdorf, Kayser und Goethe, Schweitzer und Wieland hinausgewachsen. Mozarts Wille wäre es gewesen, nun auch an der deutschen Sprache festzuhalten.

Wenn er in früheren Jahren welsche Textdichtungen vorgezogen hatte, so schrieb er 1783: „Jede Nation hat ihre Oper, warum sollen wir Deutsche sie nicht haben? Ist deutsche Sprache nicht so leicht singbar wie französische und englische?" Und als zwei Jahre später die deutsche Oper in Wien gänzlich zu stürzen drohte, da klagte er voll ingrimmigen Hohnes: „Wäre nur ein einziger Patriot mit am Brette, es sollte ein anderes Gesicht bekommen! Doch da würde vielleicht das so schön aufkeimende National-Theater zur Blüte gedeihen, und das wäre ja ein ewiger Schandfleck für Deutschland, wenn wir Deutsche einmal mit Ernst anfingen, deutsch zu denken, deutsch zu handeln, deutsch zu reden und gar deutsch zu singen!"

Notgedrungen mußte der deutschgesinnte Musiker wiederum zu italienischen Libretti greifen. Aber trotz der ursprünglichen italienischen Fassung wurden und blieben Eigentum der deutschen Bühne „Die Hochzeit des Figaro" (1786; nach dem revolutionären Lustspiel von Beaumarchais) und „Don Giovanni" (1787), eine erneute Bearbeitung des bereits unzählige Male, von spanischen Dramatikern und Molière, dem Klosterdrama und der burlesken Volkskomödie, auch bereits in einem Ballett Glucks behandelten Stoffes von dem bestraften Wüstling Don Juan. Nur dem genialsten musikalischen Dramatiker mochte es gelingen, die auf Witz und Intrige aufgebaute, rein verstandesmäßige Komödie von Beaumarchais zum vollendetsten Lustspiel in Tönen umzugestalten und ohne Schädigung ihrer Eigenart mit einem Hauche warmer Empfindung, der dem französischen Spötter fremd geblieben war, zu beleben. Erst in seinem letzten Lebensjahre bot sich Mozart durch einen Zufall die Gelegenheit, noch einmal zum deutschen Singspiel in der „Zauberflöte" (1791) zurückzukehren.

Emanuel Schikaneders (oder Gieseckes) Dichtung erfreut sich allerdings keineswegs einer besonderen Wertschätzung; aber Herder hat ihrem moralisch-aufklärerischen Kampfe von Licht und Finsternis besonderes Lob gespendet, Goethe und Grillparzer hielten sie einer Weiterführung würdig. Der Josephiner Grillparzer nahm dabei auch die aufklärerischen Tendenzen des älteren Werkes wieder auf. Die „Zauberflöte" ist ja eines der Zauber- und Ausstattungsstücke, wie so manche auf der Possenbühne des spitzbübischen Schikaneder mit größerem Augenblickserfolge gespielt wurden. Dem alle Proben bestehenden Liebespaare ist der lustige Diener (Hanswurst) zur Seite gesetzt. Aber das Ganze ist zugleich Satire und Symbolik. Die Weisheit und Tugend Sarastros, des Hauptes der geheimbündnerischen Licht- und Wahrheitsfreunde (Freimaurer, Illuminaten), überwindet die ränkevolle Königin der Nacht, d. h. die Aufklärung gewinnt den Sieg über die in Österreich so lange herrschende Partei der kirchlichen Dunkelmänner. Mozart, der selbst ein eifriger Freimaurer war, stellte sich mit seiner „Zauberflöte" bewußt in den Dienst der Aufklärung.

Kein Geringerer als der Begründer des klassischen deutschen Dramas, Schiller, hat bei Mozarts frühem Tode beklagt, welche Hoffnungen für die deutsche Bühne mit dem Schöpfer des „Don Juan“ und der „Zauberflöte“ ins Grab gesunken seien. Zunächst schien die Arbeit Glucks und Mozarts für die Ausgestaltung eines wirklichen musikalischen Dramas verloren. Joseph Haydn lehnte in weiser Erkenntnis seiner Begabung es ab, neben die unnachahmlichen Arbeiten des großen Mozart eine eigene Oper zu setzen. Aber in seinen Oratorienstoffen, von denen die „Schöpfung“ aus Miltons „Verlornem Paradiese“, die „Jahreszeiten“ (1799) aus Thomsons ehemals so allbeliebten „Vier Jahreszeiten“ gebildet sind, bringt der liebenswürdige Altmeister in seinen anmutsvollen Tönen uns noch heute Dichtungen nahe, die in den Jahren, in denen der Grund für die neuere deutsche Literatur gelegt worden ist, entscheidende Einwirkung ausgeübt haben.

---

4. Popularphilosophen und Vertreter wissenschaftlicher Prosa.

Seit Thomasius gegen den Betrieb der Wissenschaften als eines geschlossenen Handwerks geeifert hat, sind die Bestrebungen, weitere Volkskreise an den Ergebnissen der gelehrten Forschung teilnehmen zu lassen, nicht mehr zur Ruhe gekommen. Und wenn auch einzelne Vermittler darüber den wissenschaftlichen Ernst verloren, selbst verflachten und durch Verbreitung seichter Halbbildung mehr verwirrend als aufklärend wirkten, so wurde das Hervortreten auf den Markt des öffentlichen Lebens doch im ganzen auch für die einzelnen Wissenschaftszweige selbst, vor allem für die Geschichtschreibung, förderlich. Das Verlangen nach Verständlichkeit zwang zu wiederholter Durcharbeitung des Stoffes, mit der Gewandtheit des sprachlichen Ausdrucks klärten und festigten sich auch die Gedanken selbst. Bei Gründung der 1737 eröffneten Universität Göttingen, an der Naturwissenschaft und Geschichte besondere Behandlung fanden, war es die zugestandene Absicht ihres edlen Pflegers, des Freiherrn Gerlach Adolf von Münchhausen, nicht bloß einen neuen Sitz der Gelehrsamkeit ins Leben zu rufen, sondern die Wissenschaft auch mehr als bisher für das praktische Leben fruchtbar zu machen. Es ist kein Zufall, daß gerade einer der berühmtesten Göttinger Lehrer, der Historiker Schlözer, den Ausspruch tat, wir rückten, wie in unserer Literatur überhaupt, also auch auf unseren deutschen Universitäten den glücklichen Zeiten immer näher, wo hochgelehrt und gemeinnützig unter den gleichen Begriff fallen würden.

Die Aufklärung mußte ihrem Wesen nach von dem Bestreben erfüllt sein, an der von den Führern erworbenen besseren Einsicht, dem Wissen, möglichst alle teilnehmen zu lassen. Das Wolffische System gab für diese Bestrebungen eine förderliche Grundlage ab. Der Bildungsdrang weiterer Kreise wandte sich im 18. Jahrhundert in erster Reihe den Fragen der Philosophie und Pädagogik zu, wie er im 19. Jahrhundert der Geschichte und Naturwissenschaft galt, im Eingang des 20. naturwissenschaftliche und wirtschaftliche Fragen zu bevorzugen scheint.

Bereits am Schlusse des 18. Jahrhunderts war es allerdings üblich geworden, über die flache Aufklärungsphilosophie absprechend zu urteilen. Aber die allgemeine Teilnahme an der schwer zugänglichen Kantischen Philosophie wäre kaum möglich gewesen, wenn nicht erst jahrzehntelang durch die Popularphilosophen Verständnis und doch auch eine gewisse Schulung für philosophische Dinge sich gebildet hätten. Wir folgten auch hierbei

ausländischem Vorgang. Gab doch die englisch-schottische Philosophenschule des gesunden Menschenverstandes (common sense) schon im Namen ihre Absicht kund, einem weiteren Laienkreise ihre Lehre zugänglich zu machen. Das Beispiel Shaftesburys, Voltaires, Fontenelles mußte auf die Entwickelung des philosophischen Essays Einfluß üben, Diderots Aufsätze lieferten das Muster für in sich geschlossene kritische Betrachtungen. Die Geschichtschreibung von David Hume (History of England, 1761) und Voltaire, denen sich 1776 noch Edward Gibbon mit seiner groß und frei erfaßten „Geschichte des Verfalls und Sturzes des römischen Weltreiches" beigesellte, mußte den Wunsch nach ähnlichen Geschichtswerken in deutscher Sprache wecken.

In den Berliner „Literaturbriefen" sind die von Lessing zuerst erhobenen und von dem großen Könige geteilten Klagen über den Mangel an deutschen Geschichtschreibern und die Gründe dieses Mangels wiederholt erörtert worden. Erst Johannes von Müller und Schiller haben dann in Deutschland die Geschichte durch ihre Darstellung zum allgemeinen Bildungsmittel der Leser ausgestaltet. Aber ein reger Eifer für gemeinverständliche und in der Form fesselnde Behandlung philosophischer und ästhetischer, theologischer und geschichtlicher Aufgaben macht sich während der Aufklärungs- und Geniezeit geltend. Wenn selbst in den Tagen von Schillers „Horen" in der Gunst der Leser noch einzelne Popularphilosophen wie Garve und Engel sich behaupten, die ihrer ganzen Anschauung nach der Aufklärung angehören, so weisen andere, wie Zimmermann und Abbt, bereits in der ersten Hälfte der sechziger Jahre Züge auf, die ihre Verwandtschaft mit den Stürmern und Drängern bekunden. Gerade die selbständigsten Prosaschriftsteller, wie Lichtenberg und Sturz, erscheinen bald in schärfstem Widerspruche, bald in Übereinstimmung mit den Forderungen des jüngeren Geschlechts. Sie nehmen mit reger Empfänglichkeit teil an dem Fortschritt in der Entwickelung der Literatur, lassen sich aber nicht ohne weiteres einer einzelnen Gruppe einordnen. Die alte und neue Strömung bestehen noch geraume Zeit nebeneinander fort.

Eine reiche und erfreuliche Mannigfaltigkeit der deutschen Prosa entwickelt sich in allen diesen popularphilosophischen Abhandlungen, Briefen, geschichtlichen Essays, Reisebildern, wie sie von Spaldings „Gedanken über den Wert der Gefühle im Christentum" (1761) bis zu Forsters „Ansichten vom Niederrhein" (1790), von Mendelssohns „Briefen über die Empfindungen" (1755) bis zu Mösers „Patriotischen Phantasien" (1774) in den verschiedensten Formen, in den verschiedensten Landesteilen von Königsberg bis Basel hervortreten.

Der 1738 zu Ulm geborene Thomas Abbt, Professor für Philosophie an der Universität zu Frankfurt a. O., hat als Ersatzmann Lessings (Zeichen B.) etwas mehr als den fünften Teil der Berliner „Literaturbriefe" verfertigt. Die stolze Rhetorik seiner antiken Muster (Sallust) wollte sich freilich mit der aufgeregten eigenen Schreibart Abbts nicht harmonisch verbinden. Aber Herder, der in Bückeburg der Nachfolger des Konsistorialrats Abbt wurde, fühlte sich von dessen Gedanken wie Darstellungsweise besonders angeregt und legte den Dank dafür in dem „Torso von einem Denkmal" an Abbts frühem Grabe — er starb schon 1766 — nieder. Abbt selber hat sich durch die beiden Bücher „Vom Tode fürs Vaterland" (1761) und „Vom Verdienste" (1765) das Ehrengedächtnis in der deutschen Literaturgeschichte gestiftet.

Bereits bei der Musterung der Literatur des Siebenjährigen Krieges ward der ersteren Schrift gedacht (S. 167), in welcher der Schwabe Abbt, früher als irgendein anderer Süddeutscher, den sittlichen Wert der strengen Pflichterfüllung rühmte, die der preußische Militärstaat von seinen Untertanen forderte.

Noch war es notwendig, daß Abbt seiner Darlegung der Gründe für die Liebe zum Vaterlande und ihrer Folgen den Erweis voranschickte, daß die Einrichtung der Monarchien trotz ihrer Einteilung in Stände die Liebe zum Vaterlande und die Verpflichtung, ihm selbst das Leben zu opfern, nicht ausschließe.

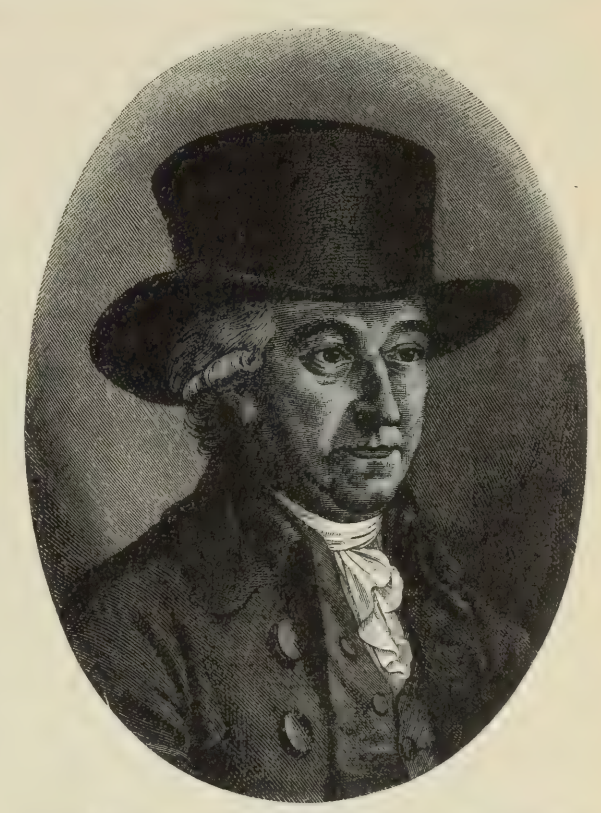
Johann Georg Zimmermann (1728—95), erst Stadtphysikus in seinem Geburtsort Brugg (Kanton Bern), von 1768 an königlich großbritannischer Leibarzt in Hannover, hatte in seinem Buche „Vom Nationalstolze" (1758) den Nichtrepublikanern ursprünglich sogar die Berechtigung zu vaterländischem Selbstgefühle abgesprochen und erst zehn Jahre später in der Umarbeitung seines vielgelesenen Buches zugestanden. Zimmermann liebt es hier wie in der vorangehenden berühmten Schrift „Von der Einsamkeit" (1756), die er im Laufe der Jahre zu vier Bänden „Betrachtungen über die Einsamkeit" (1784) erweiterte, die Berechtigung wie die Auswüchse des Nationalstolzes und der Liebe zur Einsamkeit, die schädlichen wie die nützlichen Folgen beider Triebe zu entwickeln. Besonders im Angriff läßt er, der in allen, am verletzendsten in seinen späteren politischen Schriften mit der vollen, scharfkantigen Persönlichkeit in den Vordergrund tritt, der ganzen Heftigkeit seiner Gemütsart die Zügel schießen. So machte er sich Feinde, und der unermüdliche, ausgezeichnete Arzt, der in seinem nützlichen Werke „Von der Erfahrung in der Arzneikunst" 1763 das erste Muster einer gemeinverständlichen Behandlung medizinischer Fragen aufgestellt hatte, verfiel zuletzt selber heilloser Hypochondrie

Zimmermann zeigt sich außerordentlich belesen in den Schriften seines geliebten Rousseau, wie er in den Kirchenvätern und Heiligenlegenden zu Hause ist. Durch eine Fülle alter und neuester Beispiele belebt er seine Erörterungen. Überall ergreift er Partei. Rücksichtslos wendet er sich in seiner kräftigen Schreibart gegen Vorurteile und Schwärmerei, besonders wenn sie auf religiösem Gebiete wie in der Geschichte des Mönchtums ihm begegnen. Der Verfechter der Aufklärung verwandelte sich aber bereits in den „Betrachtungen" auch leicht in ihren Gegner. Jedenfalls gehören seine beiden Bücher „Von der Einsamkeit" und „Vom Nationalstolze" zu den besten und geistvollsten deutschen Prosawerken des 18. Jahrhunderts. Das naturwissenschaftliche Studium hat Zimmermanns Auge auch für die Beobachtung nationaler und geschichtlicher Sondererscheinungen geschärft, und schon Mendelssohn rühmte, Zimmermann und sein Schweizer Landsmann Iselin seien die ersten deutschen Schriftsteller, „welche die Menschen in der großen politischen Gesellschaft mit wahren, philosophischen Augen zu betrachten angefangen".

Mit Isaak Iselin, dem Baseler Ratsschreiber, gehörte Zimmermann auch zu den ersten Mitgliedern der 1761 von Johann Kaspar Hirzel zu Schinznach gestifteten „Helvetischen Gesellschaft", die für alle geistigen Bestrebungen in der Schweiz den Mittelpunkt bildete und die Pflege der von den herrschenden Patriziern absichtlich vernachlässigten vaterländischen Geschichtskunde zu einer ihrer vornehmsten Aufgaben machte. Iselins Hauptwerk: „Über die Geschichte der Menschheit" (1764), das im Gegensatz zu Rousseau den Glauben an die fortschreitende Vervollkommnung der Menschheit vertrat, hat Herder selbst als eine Vorarbeit zu seinen „Ideen zur Philosophie der Geschichte" bezeichnet. Iselins Zeitschrift „Ephemeriden der Menschheit" (1776—82) sollte, wie der Nebentitel lautet, eine dogmatische, kritisch-historische Bibliothek der Sittenlehre und Politik bilden. Die Ansichten der neueren nationalökonomischen Schule der Franzosen (Physiokraten), Erziehungssysteme, Aufgaben der Gesetzgebung, geschichtliche Fragen wurden in einer für das ganze Publikum verständlichen Weise von Iselin und seinen tüchtigen Mitarbeitern hier behandelt. Zu ihnen gehörte auch Goethes Schwager, der Frankfurter Johann Georg Schlosser (1739—99), der als badischer Amtmann zu Emmendingen der Helvetischen Gesellschaft verbunden war. Schlossers „Katechismus der Sittenlehre für das Landvolk" (1771) entspricht völlig ihren gemeinnützigen Bestrebungen.

Wenn Schlosser in seiner ernsten, edlen Frömmigkeit sich später auch gegen die Berliner Aufklärer wandte, so förderte er im „Katechismus" und in seiner Beamtentätigkeit doch aus voller Überzeugung die Aufklärung. Treffend hat sein Enkel Alfred Nicolovius ihn gekennzeichnet, wenn er sagt: „Schlosser, genährt mit dem Marke des klassischen Altertums, stellte in seinen Schriften, beinahe stets mit Beziehung auf praktische Wirksamkeit, die fruchtbarsten Wahrheiten aus dem Gebiete der Politik, Geschichte, Moral und Philosophie mit Freimütigkeit und Beredsamkeit dar." Einem Manne, der mit so entschiedenem Tätigkeitsdrange wie Schlosser das als richtig Erkannte auch durchsetzen wollte, mußte selbst der Dienst unter einem so edlen, aufgeklärten Fürsten, wie Markgraf Karl Friedrich von Baden war, oft so schwer fallen, daß er seinen Herrn einmal um eine Stelle bat, an der er nicht reden dürfte, bis man ihn fragte.

In welche Lage gerieten aber selbständig-rechtliche Männer, wenn sie unter den nur ihrer Laune frönenden kleinen Despoten verantwortungsvolle Stellungen bekleideten! Friedrich Karl von Moser hat das erzählt in dem merkwürdigen Buche „Der Herr und der Diener, geschildert mit patriotischer Freyheit" (1759). Und in seiner Familie wußte man von Fürstenwillkür und Beamtenfestigkeit zu erzählen. Der Vater Johann Jakob von Moser, ein trefflicher Jurist und frommgesinnter Liederdichter, schmachtete fünf Jahre in harter Kerkernot auf dem Hohentwiel, weil er als Landschaftskonsulent pflichtgemäß die verbrieften und beschworenen Rechte der württembergischen Stände gegen Herzog Karl Eugens Erpressungsregiment zu verteidigen wagte. Sein Sohn hat dann selber als allmächtiger Minister in Darmstadt sich arge Willkürlichkeiten zuschulden kommen lassen, die 1780 seinen Sturz herbeiführten. Dieser pietistisch gesinnte jüngere Moser ist der Philo in Fräulein von Klettenbergs „Lebenserinnerungen" (Goethes „Bekenntnisse einer schönen Seele") und Verfasser eines biblischen Heldengedichts in Prosa „Daniel in der Löwengrube". Wenn Moser aber auch selber als Minister dem Ideal des fürstlichen Dieners nicht entsprochen hat, sein Buch entrollt nichtsdestoweniger ein lehrreiches Kulturbild aus der Frühzeit des aufgeklärten deutschen Absolutismus.



Justus Möser. Nach dem Schabkunstblatt von J. G. Huck, wiedergegeben in W. v. Seidlitz, „Historisches Porträtwerk".

Die deutschen Schriftsteller hatten nicht allzuoft Gelegenheit, ihre moralphilosophischen und sonstigen Grundsätze als Staatsmänner an leitender Stelle zu betätigen, wie es Moser und Goethe beschieden war. Aber einen der Tüchtigsten aller Zeiten führte sein Beruf mitten ins praktische Leben hinein, an die Spitze des kleinen Bistums Osnabrück, und der Staatsmann und Schriftsteller wirkten in ihm einträchtig zusammen: das war der edle Sohn der roten Erde, Justus Möser (geboren 14. Dezember 1720, gestorben 8. Januar 1794). Nach der wunderlichen Bestimmung des Westfälischen Friedens wechselten in der Regierung Osnabrücks immer ein katholischer und ein protestantischer Bischof miteinander ab. Möser führte die Geschäfte unter der katholischen Herrschaft als Sekretär der Ritterschaft und Vertreter der Regierung wie während der Unmündigkeit des evangelischen Bischofs, eines

englisch-hannoverischen Prinzen. Er bewährte in der Drangsal des Siebenjährigen Krieges seine kluge Gewandtheit und Uneigennützigkeit, seine das Gemeinwohl fördernde praktische Einsicht. Sein längerer Aufenthalt in London lehrte ihn größere Verhältnisse kennen, aber seine Liebe und sein Studium gehörten ganz der engeren Heimat an, ihren Sitten und Überlieferungen, wie sie aus ältester Vorzeit im häuslichen und öffentlichen Leben bis in seine Tage hinein wirkten. Wenn irgendeiner, so darf Möser als Freund und Erforscher deutschen Volkstums neben Jakob Grimm den Ehrenplatz fordern.

Als Dichter hat sich Möser in seinem Alexandriner-Schauspiel vom Tode des „Arminius" (1749) kaum erwiesen, aber nicht bloß die Wahl des altdeutschen Helden ist für ihn bezeichnend. In der Vorrede stellt er bereits Vergleichungen an zwischen den Nachrichten des Tacitus und den niedersächsischen Bauern, wie er selber sie als Advokat in seiner Vaterstadt Osnabrück kennen gelernt hatte. Möser hat mit Nicolai in Briefwechsel gestanden und hat wohl selbst sich im großen und ganzen als der Aufklärungspartei zugehörig betrachtet. Allein wo die Aufklärung alles nach Verstandes- und Zweckmäßigkeitsmaßregeln gleichförmig zu ordnen, mit den unverstandenen Gewohnheitsrechten aufzuräumen strebte, ging Möser überall mit sinniger Teilnahme den geschichtlichen Gründen und dem Werden der einzelnen Erscheinungen nach und wurde in sehr vielen Fällen durch die so gewonnene tiefere Einsicht zur Verteidigung des geringgeschätzten Alten bewogen. Er ließ gleichermaßen Voltaire wie Rousseau eine Absage zugehen. Ihn zog die vaterländische Vorzeit mit allen Kräften an sich. Und in der entschiedenen Bevorzugung des Deutschen vor dem Fremden wies er die Bahn dem jüngeren Geschlechte, für dessen stürmischen Ursprünglichkeitsdrang dem überlegen reifen Mann Mitgefühl nicht fehlte. Möser habe, meinte der Dichter des „Götz", als alter Patriarch sein junges Volk in dieses Land des deutschen Altertums gelockt und weitere Gegenden mit dem Finger gezeigt, als die französisch Gebildeten gestatten wollten. Es war kein Geringerer als der große König selbst, welcher der Abneigung dieser französisch Gebildeten gegen les abominables pièces (die abscheulichen Stücke) de Schakespear und den „Götz von Berlichingen" als imitation détestable (verabscheuungswürdige Nachahmung) jener englischen Dramen kräftigen Ausdruck gegeben hatte. Der alte Held und Weise von Sanssouci wünschte der deutschen Literatur eine große Zukunft und war blind gegen ihre besten Leistungen, die sich doch unter seinen Augen vollzogen hatten. Indem Möser seiner Widerlegung von Friedrichs Schrift „de la littérature allemande" Gedanken über „Die Nationalerziehung der alten Deutschen" beifügte, bekannte er, daß er auch die Frage nach der Vervollkommnung unserer Literatur auf Grund seiner Beobachtungen des deutschen Nationalcharakters gelöst sehen will.

Es waren gewiß ursprünglich die verwickelten Rechtsverhältnisse seiner Heimat, die erst den Advokaten, dann den Staatsmann Möser veranlaßten, sich aus den alten Urkunden Rats zu erholen. Bald aber fesselte ihn die Geschichte der Heimat um ihrer selbst willen. Schon 1765 ließ er die ersten Bogen seiner „Osnabrückischen Geschichte" ausgehen. Sie ist eines der bis heute grundlegenden Werke für die älteste deutsche und Provinzialgeschichte geworden. Wieviel Möser auch aus Graf Bünaus „Teutscher Kaiser- und Reichshistorie" (1728—43) und Gottfried Mascows ersten Versuchen, die provinziellen deutschen Sonderrechte aufzuhellen (1738), gelernt haben mag, erst mit seiner „Osnabrückischen Geschichte" beginnt ein neuer Abschnitt in der Erforschung des deutschen Altertums.

Im Jahre 1766 fing Möser an, für die Osnabrückischen „Intelligenzblätter" jene kleinen

Aufsätze zu schreiben, die seine Tochter, Frau von Voigts, von 1774 an als „Patriotische Phantasien" in Buchform zusammenstellte. „Ich trag sie mit mir herum", schrieb Goethe im Dezember 1774 an die Herausgeberin, „wann, wo ich sie aufschlage, wird mirs ganz wohl, und hunderterlei Wünsche, Hoffnungen, Entwürfe entfalten sich in meiner Seele."

Den Namen „Phantasien" tragen diese Aufsätze über alte Sitten und Rechte, neue Moden, juristische, nationalökonomische, geschichtliche und sprachliche Zustände Westfalens nicht etwa, weil ihre Wünsche der Wirklichkeit fremd wären. Sie gehen im Gegenteil fast ausnahmslos von den bestehenden oder früheren Verhältnissen aus. Die Einkleidung erinnert oft an die moralischen Wochenschriften, aber ihr Inhalt zeigt nichts von literarischer Nachahmung. Da ist alles von einem genauen, wohlmeinenden und praktischen Beobachter nach Wirklichkeit und Geschichte dargestellt. Die „Patriotischen Phantasien" wurzeln fest im vaterländischen Boden. Sie lassen so gut wie Immermanns „Oberhof" westfälischen Erdgeruch spüren. Mösers Schilderung des westfälischen Bauernhauses, mit Recht der meistgenannte dieser Aufsätze, hat in Immermanns Roman unmittelbare Spuren hinterlassen. Aber auch Mösers Behandlung einer schönwissenschaftlichen Frage, seine Verteidigung des „Harlekin" (1761), die Lessing in der „Hamburgischen Dramaturgie" allen seinen Lesern empfahl, hängt aufs engste mit seiner geschichtlichen Betrachtungsweise zusammen. Er fand in den alten Volksbräuchen so viel des Grotesk-Komischen, daß er nicht ruhig zusehen mochte, wie den französischen Kunstregeln zuliebe der derbe Spaßmacher von der Bühne verbannt wurde.

Schon im Oktoberhefte des Jahrgangs 1781 wurde in Boies „Deutschem Museum" von Mösers Schriften gerühmt, sie seien mit dem eigentümlichen Charakter unserer Nation geprägt. In dem Streite, ob Helferich Peter Sturz mit Möser zu vergleichen sei oder nicht, entschied Nicolai ganz treffend, beide besäßen mehr Weltkenntnis, als gewöhnlich unter den deutschen Schriftstellern gefunden würde, beide wüßten mit lebendigen Farben nach dem Leben zu schildern, aber jeder sehe und beurteile Welt und Menschen aus ganz verschiedenem Standpunkt. Der Darmstädter Sturz (geboren 1736) lebte als Sekretär des Grafen Peter Andreas Bernstorff im Klopstockischen Kreise zu Kopenhagen, bis er, schuldlos in Struensees Katastrophe verwickelt, Dänemark verlassen mußte und in Oldenburg freudlos seine letzten Jahre (gestorben 1779) vertrauerte. Sturz hat nur kleinere Aufsätze, anschauliche Reisebriefe aus London und Paris, wertvolle Charakteristiken von Klopstock, Rousseau, Bernstorff für das „Deutsche Museum" geschrieben. Er zeigte tiefere Teilnahme für die altdeutsche Literatur und wagte sich sogar zuerst an Verdeutschungen aus einer französischen Übersetzung der „Edda". Seine von reichem Wissen auf den verschiedensten Gebieten und satirischer Laune erfüllten kleinen Aufsätze verschafften ihm mit Recht den Ruf eines klassischen Prosaisten. Vielfach zeigte er sich in der Schärfe und Selbständigkeit des Urteils seinen Zeitgenossen weit voraus. Seine Reisen hatten den deutschgesinnten Beobachter gelehrt, wie viel wir noch nachzuholen hätten; Vaterland und Freiheit seien in unserer Sprache nicht viel mehr als Töne ohne Meinung, solange wir bei jedem Kriege unserer Nachbarn die Axt gegen unsere Brüder erhöben. Sturz' knappgehaltene Satire verrät, wie viel mehr sie noch zu sagen hätte. Nicht nur in der Schilderung von Garricks Schauspielkunst, die seine englischen Briefe brachten, auch als Satiriker berührte Sturz sich mannigfach mit dem geistvollsten der gleichzeitigen deutschen Humoristen, seinem engeren Landsmann Georg Christoph Lichtenberg (geboren zu Oberramstadt bei Darmstadt 1742).

Mit mathematisch geschultem Verstande und außergewöhnlicher philosophischer Bildung trat Lichtenberg, seit 1769 Professor der Physik an der Universität Göttingen, an die in Gärung begriffene Literatur heran. Er konnte nicht ganz unberührt bleiben von dem

empfindsamen Zuge seiner Zeit, aber ihm, dem Feinde aller Schwärmerei, der zweifelnd allen Wissenschaften, außer seinem eigenen Fache, gegenüberstand, konnte weder das „goldene Zeitalter" der Uz und Ramler noch Klopstocks Würde und das jugendlich unreife Gebaren der Genies, die er so gern verspottete, Vertrauen einflößen. An die Perücken der Geistlichen wollte er die Fackel der Wahrheit halten. Unbarmherzig ließ er seinen Witz gegen Lavaters „Physiognomik" spielen und richtete gegen Voß seine lustige Satire „Über die Pronunciation der Schöpse des alten Griechenlands verglichen mit der Pronunciation ihrer neueren Brüder an der Elbe." Die meisten seiner kleinen Aufsätze brachte der von ihm seit 1778 geleitete „Göttingische Taschenkalender". Lichtenberg wußte ernste Dinge recht gut ernst zu behandeln. Aber auch sein Spaß wird bedeutend, weil hinter ihm, wie Goethe rühmte, meist ein Problem verborgen liegt. Seinem vorurteilsfreien Verstand und seiner Laune „stand eine ganze Welt von Wissen und Verhältnissen zu Gebote, um sie wie Karten zu mischen und nach Belieben schalkhaft auszuspielen". Wie schade, daß eine so seltene Begabung in lauter Kleinigkeiten sich verzettelte! Am deutlichsten erkennen wir Bedeutung und Begabung des vielseitigen Beobachters und stets schlagfertigen Schriftstellers aus seinen zahlreichen Briefen und den Gedankensplittern („Aphorismen"), die er in seine tagebuchartigen Hefte einschrieb. Bis zu seinem Tode (1799) trug er sich jahrelang mit dem Plane eines umfassenden satirischen Romans, der nach dem Vorbild seiner Lieblinge Swift und Fielding die Kleinlichkeit der deutschen Verhältnisse lebenswahr darstellen und verspotten sollte. Statt dessen brachte er ein anderes größeres Werk wirklich zustande, die „Ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche" (1794—99).

Der Londoner Maler William Hogarth (1697—1764) ist nicht nur der Zeitgenosse von Swift, Smollet, Fielding, Sterne, sondern gleich ihnen auch satirischer Schilderer, ja Ankläger der Zustände der Gesellschaft seiner Tage. Während Chodowiecki sich mit Liebe in die Beobachtung des bürgerlichen Lebens vertieft, stellt Hogarth voll Bitterkeit in zyklischen Bildern den Lebenslauf des Spielers, des gefallenen Mädchens, des liebelosen aristokratischen Mode-Ehepaares zur Warnung auf. Läßt er uns über den „Erzürnten Musikus" lachen, so regt „Der Dichter in Not" zu vorwurfsvoll schmerzlichem Nachdenken an. Lichtenberg dichtet nun nach, was der Maler gezeichnet hat, wie der Kupferstecher es mit der Feder statt des Grabstichels gesagt haben würde, in einer Sprache und einem Vortrage, den ein launiger Spott, möglichst ähnlich dem des Künstlers selbst, belebt. Den Hieben, die Hogarth dem Laster und den Torheiten seines Vaterlandes so reichlich versetzte, weiß Lichtenberg durch eine kleine Wendung eine Richtung zu geben, daß etwas davon auch auf neuere Köpfe fällt.

Durch dieses Zusammenwirken des deutschen satirischen Schriftstellers und des englischen satirischen Malers ist nun in der Tat eine Schöpfung von ganz eigenartigem Reiz entstanden, wie es vielleicht, nur in umgekehrter Weise, in der erläuternden Zeichnung des Künstlers zum Werke des Dichters, in Kaulbach-Goethes „Reineke Fuchs", annähernd ähnlich gelungen ist. Aber Hogarth wird von Kaulbach doch bei weitem nicht erreicht.

Für den satirischen Roman, der bei Lichtenberg im Entwurfe stecken blieb, hat der Kriegsrat und Stadtpräsident (Oberbürgermeister) von Königsberg, Theodor Gottlieb von Hippel (1741—96), mit seinen „Lebensläufen nach aufsteigender Linie" (1778) und „Kreuz- und Querzügen des Ritters A bis Z" (1793) doch keinen Ersatz geboten. Romane in dem uns geläufigen Sinne sind die beiden Werke überhaupt kaum zu nennen. Als den Zweck der „Lebensläufe", die allerdings zugleich auch eine höchst anschauliche Schilderung der Verhältnisse Kurlands mit ihrem Gegensatze des deutschen Herren- und Predigerstandes zu dem schmählich gedrückten Landvolke geben, bezeichnet Hippel selbst, manchen Ideen Kants, in die damals nur der engste Freundeskreis in Königsberg eingeweiht

war, öffentliche Verbreitung zu verschaffen. Der humoristische Roman Hippels gehört eigentlich viel mehr der Popularphilosophie als der Dichtung an. Und als sein eigentliches literarisches Lebenswerk haben nicht die beiden formlos über alle möglichen zeitgenössischen Torheiten hinfahrenden Romane und seine unbedeutenden Lustspiele zu gelten, sondern sein merkwürdiges Buch „Über die Ehe" (1774).

Kant rühmte seinen Freund als einen „Plan- und Zentralkopf", der die umfassendsten Pläne mit der größten Leichtigkeit entwerfe und mit einer nie wankenden Standhaftigkeit ausführe. Aus den ärmlichsten Verhältnissen hatte sich der Mann, von dem es hieß, er ehre jedes Amt, das er bekleide, durch eigene Tatkraft zu Reichtum und hohen Würden emporgearbeitet. Aber dies harte Ringen hat in seinem von Hause aus weichen Wesen Spuren hinterlassen, sein äußeres und inneres Leben derart geschieden, daß er seinen Zeitgenossen, vor denen er seine Schriftstellerei sorgfältig geheimhielt, als ein widerspruchsvoller Sonderling erschien. Und doch erklärt sich z. B. der Widerspruch, daß er in seinem Buche mit allem Nachdruck die Ehelosigkeit bekämpfte und dabei selbst Junggeselle blieb, recht gut aus seinem Lebensgange. Zu lange und schwer hatte er um seine gesellschaftliche Ebenbürtigkeit mit der Geliebten kämpfen müssen, um am Ziele nicht ernüchtert auf die jugendliche Leidenschaft und ihren Gegenstand zu blicken. Sein Buch „Über die Ehe" ist freilich von einem ganz anderen Standpunkte aus geschrieben als Fischarts „Ehezuchtbüchlein" (vgl. Bd. I, S. 340). Die Gegenüberstellung beider stofflich verwandter Schriften wird zum Vergleich der verschiedenen Weltanschauung zweier Jahrhunderte. Hippels Zeitgenossen fanden es höchst absonderlich und hielten es erst für einen schlechten Scherz, als der Verfasser des Buches „Über die Ehe" in einer eigenen Schrift: „Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber", seine Forderung einer völligen Gleichberechtigung beider Geschlechter auch auf die öffentliche Tätigkeit der Frauen ausdehnte. Wir dagegen müssen in Hippel einen der frühesten Vorkämpfer der heutigen Frauenbewegung sehen. Ihre von Hippel vertretenen Forderungen sind streng genommen doch die Weiterentwickelung der in den „Moralischen Wochenschriften" begonnenen Bemühungen um eine bessere und freiere Erziehung der weiblichen Jugend.

Die moralischen Wochenschriften haben überhaupt durch das erste Aufwerfen mancher Frage, so ungenügend sie auch von ihnen selbst behandelt worden war, eine nachhaltige Wirkung geübt. So hat der hannoverische Freiherr Adolf von Knigge (1752—96) mit seinem erfolgreichsten Werke „Über den Umgang mit Menschen" (1788) — ein treffliches Buch von unverlierbarem Werte wurde es von Platen in übertriebenem Lobe genannt — die Erziehungsversuche der Wochenschriften zu praktischer Lebensweisheit fortgesetzt. Knigges weitverbreitetes und viel ausgenütztes Buch ist aber auch noch in einem größeren geschichtlichen Rahmen zu vergleichen. Die höfischen Dichter der mittelalterlichen Gesellschaft haben in der „Tischzucht" und ähnlichen Werken Anstandsregeln für die ritterlichen Standesgenossen, im 16. Jahrhundert stellte man in Italien das Idealbild des vollendeten Hofmanns (Castigliones „Cortegiano") zur Nachahmung für alle auf, die an Fürstenhöfen mit feinen Umgangsformen und modischer Bildung ihr Glück machen wollten. An der Schwelle der französischen Revolution wendet sich Knigge nicht mehr an einen begrenzten Gesellschaftskreis; nicht für die Umgangsformen der vornehmen Stände, sondern für den Verkehr mit allerlei Menschen, ohne Rücksicht auf ihre Stellung, will er Ratschläge geben. Die verschiedenen Charaktere werden uns ähnlich wie in den moralischen Wochenschriften vorgeführt, nur daß Knigge, dessen „Roman meines Lebens" und Reiseschilderungen

ihn als guten Beobachter zeigen, aus eigener Menschenkenntnis, nicht aus La Bruyère und Addison schöpft.

Unter Knigges Arbeiten befindet sich auch die Übersetzung von Rousseaus „Bekenntnissen" (Confessions). Der Erziehungsfrage, die zuerst von den moralischen Wochenschriften zur Erörterung gestellt worden war, wandte sich die allgemeine, beinahe leidenschaftliche Teilnahme zu, sobald Jean Jacques Rousseau mit seinem „Émile, ou de l'éducation" hervortrat (1762). In Deutschland hatte Johann Bernhard Basedow aus Hamburg bereits vier Jahre vorher eine durchgreifende Umbildung des Jugendunterrichts gefordert. Nach dem Erscheinen des „Emil" glaubte der Kieler Professor den Augenblick gekommen, seine Pläne ins Werk zu setzen. Durch Schriften und Vortragsreisen, auf deren einer wir Goethe als seinen Reisegefährten am Rhein finden, brachte er die nötige Summe zusammen für die Ausführung seines „Elementarwerks" (1774), das die Grundlage für den neuen, naturgemäßen Unterricht bilden sollte. In Dessau, wo der edle Fürst Leopold Friedrich Franz der Erziehung der Jugend und des Volkes eifrigste Teilnahme widmete, wurde 1774 das Philanthropin als eine große Musteranstalt eröffnet. Die Erfolge blieben freilich zunächst hinter den hochgespannten Erwartungen zurück, und der leidenschaftliche, stets in Kämpfe verwickelte Basedow erkannte selbst, daß er zur Leitung einer solchen Anstalt nicht tauge. In dem Braunschweiger Joachim Heinrich Campe, dem Erneuerer des pädagogischen „Robinson" (vgl. S. 55), fand er aber einen geeigneteren Ersatzmann, und die Wirkung der vielgerühmten und vielangefeindeten Dessauer Erziehungsanstalt für die Verbesserung des Jugendunterrichts war doch keine geringe.

Bereits 1781 ist aber der Züricher Johann Heinrich Pestalozzi (1746—1827) mit seinem pädagogischen Volksbuche „Lienhard und Gertrud" hervorgetreten. Von der Mutter soll die sittliche Erziehung, die Grundlage aller Bildung, ihren Ausgang nehmen; aus der Familie wird dann diese sittliche Kraft in Gemeinde und Staat übergreifen. Erst Pestalozzi, dem opferfreudigen, bescheidenen Schüler Iselins, gelang es, Rousseaus und Basedows hochfliegende Ideen in eine erfolgreiche Praxis umzusetzen.

Die Literaturgeschichte kann ja auf alle diese Kulturerscheinungen, die gerade die Entwickelung der Literatur mit herbeiführen half, und deren Rückwirkung die Dichtung dann selbst wieder erfahren hat, nur flüchtig hinweisen. Aber gerade bei Nennung Pestalozzis, in dem die große pädagogische Bewegung des 18. Jahrhunderts, von der hoch und niedrig sich ergriffen zeigte, erfreulich gipfelt, ist daran zu erinnern, welch tiefe Spuren diese Teilnahme für die Reform der Erziehung in den wichtigsten Werken unserer Literatur hinterlassen hat. Lessing führte die geistig-religiöse Entwickelung der Menschheit in dem Gleichnis einer „Erziehung des Menschengeschlechtes" aus, wie Schiller sein Hoffen auf eine Heranbildung des Menschen durch die Schönheit zur geistig-sinnlichen Einheit und Freiheit durch eine ästhetische Erziehung der Verwirklichung entgegenzuführen strebte. Von der Erziehung eines neuen Geschlechtes predigte der heroische Fichte in den „Reden an die deutsche Nation", während der weiche Jean Paul in der „Levana" seine feinsinnige Erziehungslehre vortrug. Als Beispiel einer Erziehung erscheint uns der Lebenslauf von Wielands und Goethes Helden in „Agathon" und „Wilhelm Meisters Lehrjahren". Der greise Goethe aber hat endlich in seiner Schilderung der pädagogischen Provinz der „Wanderjahre" eine Art Gegenstück zum „Emil" geliefert und damit in der Literatur die pädagogischen Versuche des 18. Jahrhunderts gewissermaßen abschließend noch einmal zusammengefaßt.

Wie ernstlich das Bemühen war, die Teilnahme aller Gebildeten für philosophische Ideen zu gewinnen, das zeigen die Arbeiten von Männern wie Engel und Garve. Den meisten Beifall hat der Mecklenburger Johann Jakob Engel (seit 1776 Professor am Joachimsthalschen Gymnasium zu Berlin) zwar erst mit seinem in Schillers „Horen" veröffentlichten Familienroman „Herr Lorenz Stark" (1795) gewonnen, dessen kleinbürgerlicher Lebenskreis und mit liebevoller Sorgfalt ausgeführte Charaktere die Leser ganz besonders anheimelten. Aber seine ganze schriftstellerische Tätigkeit wird gekennzeichnet schon durch den Titel seines Hauptwerkes: „Der Philosoph für die Welt" (1775—1800). Ganz im Sinne der Aufklärung wird philosophische Bildung in der verschiedensten gefälligen Einkleidung, in kleinen Erzählungen, Gesprächen, Charakteristiken vorgetragen. Seinem zweiten Hauptwerke, den eine Zeitlang als Gesetzbuch angesehenen „Ideen zu einer Mimik" (1782), verdankte Engel seine Berufung zum Oberdirektor des Berliner Theaters.

Goethe und Schiller fühlten sich von dem ziemlich leichten Ton der Engelschen Arbeiten wenig erbaut. Sie glaubten ihm und auch einem „so guten und wackeren Manne", als welchen sie den Breslauer Professor Christian Garve (1742—98) schätzten, jede Spur eines ästhetischen Gefühls absprechen zu müssen. Allein Garve hat mit seinen stets anregenden philosophischen Betrachtungen sogar auf die Bildung des jüngeren Schiller Einfluß ausgeübt. Wenn der „edle Leidende" als Morallehrer den Ausgangspunkt von Gellerts Schule nicht verleugnete, so erwiesen seine „Versuche über verschiedene Gegenstände aus der Moral, der Literatur und dem gesellschaftlichen Leben" und seine sonstigen zahlreichen Abhandlungen ihn doch als denjenigen unter den populären Vertretern der Aufklärungsphilosophie, der sich der besten philosophischen Fachbildung, eines oft feinfühligen Urteils und würdig geschmackvoller Darstellung rühmen konnte. Manche seiner Untersuchungen sind selbständiger und greifen tiefer als die Arbeiten des Berliner Akademikers Johann Georg Sulzer (vgl. S. 105). Der in Berlin vollkommen heimisch gewordene Schweizer vertritt in seinem Wörterbuch der „Allgemeinen Theorie der schönen Künste" (1771—74) die ästhetische Richtung. Dagegen hat Lessings Freund und Mitarbeiter Johann Joachim Eschenburg in Braunschweig 1783 in seinem „Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften" (1805 „der schönen Redekünste") mehr die literargeschichtliche Seite der Entwickelung in Betracht gezogen.

Die Geschichtswissenschaft selbst hatte ihren Hauptsitz in Göttingen. An dieser noch jungen Universität seine Studienzeit zu verbringen, schien dem angehenden Studenten Goethe „das Wünschenswerteste für einen jungen Mann, der sich selbst auszubilden und zur Bildung anderer beizutragen gedachte". Dort wirkte Christian Gottlob Heyne seit 1763 für ein Studium des klassischen Altertums, das endlich die herkömmlichen Fesseln theologischer Dienstbarkeit völlig abgestreift hatte und statt bloßer Worterklärung in bestem Humanistensinne das ganze geschichtliche Leben einer großen Vorwelt in allen seinen Erscheinungen zu erfassen bestrebt war (vgl. S. 177). Und zugleich mit dem Vertreter der klassischen Philologie nennt Goethe als einen der ihn nach Göttingen lockenden Lehrer den Orientalisten Johann David Michaelis, der sich zwar nicht ganz von der Theologie freimachen konnte, aber doch ebenfalls die Selbständigkeit der orientalischen Philologie mit Kraft und mit streng wissenschaftlichem Sinne vertrat.

Die allgemeinste Wirkung ging jedoch von dem Historiker August Ludwig

Schlözer aus. Dieser hatte in seiner Jugend mit Leidenschaft den Plan einer geschichtlichen Forschungsreise in den Orient ergriffen; dann war er nach längerem Aufenthalte in Rußland 1769 an die Göttinger Hochschule berufen worden. In seinen gelehrten Arbeiten, deren wichtigste der russischen Geschichte und der allgemeinen Weltgeschichte galten, ist er nicht frei vom Pragmatismus der Älteren, aber den kulturgeschichtlichen Zusammenhang hat er zuerst unter den deutschen Historikern hervorgehoben. Mit seinem „Briefwechsel meist historischen und politischen Inhalts" (1776—82) und seinen „Staatsanzeigen" (1782—93) wandte er sich vollständig der Gegenwart zu. In beiden Zeitschriften führte er im großen und mit politischer Einsicht den Kampf gegen die Mißbräuche in Staat und Gesellschaft, dem sein württembergischer Landsmann, der Publizist Wilhelm Ludwig Wekhrlin, in einer Reihe von Zeitschriften („Das graue Ungeheuer", 1782—87) mehr in modern journalistischer Art im kleinen nachging. Schlözers gefürchtete und überall gelesene Zeitschriften waren in der Tat eine Art von „öffentlichem Beschwerdebuch". Möglich, daß Goethe, der niemals ein Freund solcher öffentlichen Kritik war, in seinen satirischen „Vögeln" auf Schlözers Unternehmen anspielt, bei dem Schuhu, der von allen Malkontenten in der ganzen Welt die geheimsten Nachrichten empfängt und diese von unzufriedenen Leuten gesammelten Wahrheiten als einen „Briefwechsel" herauszugeben denkt. Die Aufklärung, in deren Sinne „Briefwechsel" und „Staatsanzeigen" wirkten, erstreckte sich hier auch in gelehrter Schriftstellerei auf das Gebiet des staatlichen Lebens, und der charakterfeste Schlözer hat sich durch seine freie Kritik das größte Verdienst um Weckung des in Deutschland so lange vernachlässigten politischen Sinnes erworben.

Zu welchen traurigen Folgen für die eigene Person wie für die Allgemeinheit dieser Mangel an politischer Erziehung führen konnte, zeigt uns der Lebensgang eines der hervorragendsten deutschen Schriftsteller, Johann Georg Forsters (1754—94). Schlözer, der als Gegner Basedows an den pädagogischen Fragen eifrig Anteil nahm und nach seiner eigenen Unterrichtsmethode seine Tochter so heranbildete, daß sie in der Göttinger philosophischen Fakultät zum Doktor promovieren konnte, hat auch eine Reihe von Büchern für Kinder geschrieben. Von ihnen beginnt er eines mit der Mahnung: „Deutscher Junge, lerne dein deutsches Vaterland kennen, sonst bist du nicht wert, ein Deutscher zu sein". Forster dagegen lernte den größten Teil der Welt früher kennen als sein deutsches Vaterland und konnte so dazu kommen, in den Revolutionswirren das nationale Dasein einem weltbürgerlichen Freiheitsideale aufzuopfern. Der Sohn des Naturforschers Reinhold Forster begleitete schon elfjährig den Vater auf seiner botanischen Forschungsreise an die Wolga. Von 1772—75 war er sein Gefährte auf Cooks Weltumsegelung und gab 1777 als sein erstes Buch die Beschreibung dieser Reise um die Welt heraus. Als der Vierundzwanzigjährige hierauf endlich nach Deutschland zurückkehrte, fand er zunächst im Jacobischen Kreise zu Düsseldorf freundliche Aufnahme, dann eine Anstellung als Professor der Naturgeschichte in Kassel, wohin sein Freund, der Anatom Sömmering, den früh Berühmten zog. Sömmering war es auch, der 1788, als die auf eine Wilnaer Professur gesetzten Hoffnungen Forsters vor der barbarischen Wirklichkeit der polnischen Wirtschaft zerstoben waren, ihm die Berufung als Bibliothekar nach Mainz verschaffte. In Mainz wendete Forsters Gattin, Heynes Tochter Therese, ihre Liebe Ferdinand Ludwig Huber zu, während ihr Mann sich in den politischen Strudel stürzte. Er ließ sich als eifrig französisch gesinnter Klubist zum Vizepräsidenten der von Custine eingesetzten Mainzer Regierung machen und lernte zu spät

in Paris seinen Glauben an ein von dieser Revolution ausgehendes Heil als jammervolle Täuschung erkennen.

Forster steht den Stürmern und Drängern ungleich näher als den selbstzufriedenen Vertretern der Aufklärung. Unruhe und nie befriedigtes Streben, der Drang nach Neuem und weiche Empfindung machen sich im Leben wie in den Schriften des gründlich gelehrten Naturforschers geltend. Es gehört zu den dankenswertesten Leistungen des jungen Friedrich Schlegel, daß er nach Forsters frühem Tode das Bild des „gesellschaftlichen Schriftstellers", der wie kein anderer unter unseren klassischen Prosaisten „den Geist freier Fortschreitung atme", aufgerichtet und befreit hat von den trüben Schatten, die von Forsters letzten politischen Handlungen aus auf den ganzen Mann zu fallen drohten.

Die „Ansichten vom Niederrhein", Briefe, die Forster von einer größeren Reise im Jahre 1790 über alle Eindrücke von Kunst, Wissenschaft und Politik, Land und Leuten an seine Frau richtete, sind schon von Lichtenberg als eines der ersten Werke in unserer Sprache gerühmt worden. Und sie sind durch Klarheit der Anschauung und das Treffende des kenntnissicheren Urteils wie durch das persönliche Leben, das der Verfasser seinem fesselnden Stile einzuhauchen wußte, ein wirklich klassisches Buch geworden. Bedeutender jedoch im Zusammenhange der allgemeinen Geistesgeschichte erschienen die kleineren Arbeiten, in denen Forster als der erste in Deutschland Grundsätze wissenschaftlich freier Naturforschung ohne scheuen Seitenblick auf Bibel und Pastor allgemein faßlich entwickelte. Denken wir zurück an die schüchternen Anfänge der Aufklärungsdichtung, wie sie in Brockes' „Irdischem Vergnügen in Gott" sich regen, so ermessen wir den Fortschritt und die Bedeutung von Forsters Bekenntnis: die Tiefen Gottes zu ergründen, sei Sache spekulativer Urteils- und Einbildungskraft. „Uns genügt nichts Geringeres als Wahrheit, und diese bietet uns die Betrachtung der Schöpfung in überschwenglichem Maße dar. Die Natur, es sei als Wirkung oder wirkende Kraft, bleibt allezeit die erste unmittelbare Offenbarung Gottes an einen jeden unter uns." Aufsätze wie „Ein Blick in das Ganze der Natur" (1781) können als eine Art Vorboten von Alexander von Humboldts „Kosmos" gelten. In der Studie „Die Kunst und das Zeitalter" stellt sich Forster neben Schiller, dessen Gedicht „Die Götter Griechenlands" er gegen Stolbergs Angriff 1789 im Maiheft der Zeitschrift „Neue Literatur und Völkerkunde" mit warmer Überzeugung verteidigte. Mit dem „Leitfaden zu einer künftigen Geschichte der Menschheit" (1789) tritt er selbständig an die Seite Herders. Ganz im Sinne Schillers und Goethes preist Forster die griechische Kunst als Tochter einer glücklichen Periode der Menschheit und stellt ihr die unter dem Despotismus seufzende neuere Kunst gegenüber. Wie eine Ausführung Lessingischer Gedanken klingt es, wenn Forster religiösen Eiferern gegenüber und unter Berufung auf Lessing erklärt: „Wer die moralische Freiheit kränkt und Meinungen nachdrücklicher als mit Gründen verficht, sei er König und Priester oder Bettler und Laie, er ist ein Störer der öffentlichen Ruhe. Ein Satz, an welchem auch nur ein einziger noch zweifelt, ist wenigstens für diesen einen noch nicht ausgemacht, beträfe es auch das Dasein einer ersten Ursach oder die ewige Fortdauer unserer Existenz."

Forsters Arbeiten erschienen in den verschiedensten Zeitschriften derart zerstreut, daß die Zeitgenossen gar nicht den vollen Überblick gewinnen konnten über die Fülle von eigenen Gedanken, Wissen und Charakter, die in diesen Aufsätzen und vielleicht noch mehr in seinen Briefen sich entfaltet. „Das Weitumfassende seines Geistes", urteilte Friedrich Schlegel, „dieses Nehmen aller Gegenstände im großen und ganzen, gibt Forsters Schriften etwas wahrhaft Großartiges."

III. Sturm und Drang.

„Sturm und Drang" lautet die Überschrift eines 1776 veröffentlichten Schauspiels von Klinger. Erst im 19. Jahrhundert ist es allgemein üblich geworden, den Titel dieses Stückes zur Bezeichnung des ganzen Zeitabschnittes vom Erscheinen der Herderschen „Fragmente" (1767) bis zum Abschluß von Schillers „Don Karlos" (1787) zu verwenden. Während der revolutionären Literaturbewegung selbst sprach man von einer „Genieperiode". Die Bevorzugung des jetzt gebräuchlichen Namens birgt zugleich ein Urteil in sich. Wir pflegen mit dem Namen „Genie" schlechtweg nur jene Geisteskraft zu ehren, die siegreich sich durch alle Wirrungen durcharbeitet. Und aus der zahlreichen Schar aller der mehr oder minder großen literarischen Talente sind doch bloß Herder, Goethe und Schiller als die vom Genius wirklich geweihten geistigen Führer der Nation hervorgegangen.

Was unsere Teilnahme für jene zwei Jahrzehnte vor allem erregt, ist ihre Abwendung von dem Fremden und ihr Verlangen nach nationaler Eigenart, ihr heftig leidenschaftlicher Kampf gegen das Alte, das Ringen nicht bloß um eine neue poetische Ausdrucksweise, sondern um neuen Dichtungs- und Lebensgehalt. Nicht das wirklich Erreichte, sondern eben der S t u r m u n d D r a n g, der die Jugend erfaßt hat und sie antreibt, neuen, eigenen Anschauungen auf den verschiedensten Gebieten Bahn zu brechen, weckt auch in der geschichtlichen Betrachtung noch ein Gefühl der Kraft, Sehnsucht und Lebenslust, die damals in der deutschen Literatur aufschäumten, ein oft recht ungebärdiger und ganz absurder, aber trotz allem ein verheißungsvoller Most.

Ein verhaltener Tatendrang, der im Leben nur selten Raum und Befriedigung fand, macht sich in der Dichtung Luft. Trotz ihres Widerwillens gegen das „tintenklecksende Säkulum" müssen sich die stürmisch nach großen Lebensaufgaben verlangenden Jünglinge doch damit begnügen, ihre Kräfte literarisch zu betätigen. Als Klinger die angestrebte Leutnantsstelle endlich erhält, wirft er seine angefangenen Dichtungen ins Feuer. Goethe verwahrt sich unter Anführung des Bibelspruches, an seinen Früchten solle man den Baum erkennen, dagegen, daß man das, was wir aufs Papier sudeln, als unsere Früchte ansehe. Und Lavater schrieb bereits 1774 in seiner „Physiognomik": „Goethe wäre ein herrliches handelndes Wesen bei einem Fürsten; dahin gehört er. Er könnte König sein." Als Schiller in Mannheim von seinem treuen Streicher mit letztem Händedruck schied, war er entschlossen, den Besuch der Muse nur noch vorübergehend anzunehmen und dem Freunde nicht eher wieder zu schreiben, bis er es mit Talent und Beharrlichkeit zum Minister gebracht haben würde. Herder fühlte etwas in sich von dem Geiste der Lykurgen, Solonen, Calvins. „Warum

könnte ich eine solche Stiftung nicht ausführen, eine Republik für die Jugend?" frug er in seinem „Reisejournal". Er brütet während seiner Überfahrt von Riga nach Nantes über „politischen Seeträumen", durch eine Schulreform das ganze Aussehen von Kurland und Livland umzugestalten, durch eine Einwirkung auf die Kaiserin Katharina die ganze Kultur Rußlands in neue Bahnen zu lenken, und bei der Aussicht auf größere seelsorgerische Wirksamkeit hoffte er, daß es nun mit seiner Schriftstellerei ein Ende haben werde.

Auf die Stürmer und Dränger paßt, was Dorothea Schlegel von ihren romantischen Freunden, für die es ungleich weniger zutrifft, sagte: „Ihr revolutionären Menschen müßtet erst mit Gut und Blut fechten; dann könntet ihr, um auszuruhen, schreiben wie Götz von Berlichingen seine Lebensgeschichte." Im Beginn der ersten romantischen Schule werden indessen auch in der Tat einige von den Tendenzen der Sturm- und Drangzeit wieder aufgegriffen. Durch die Dichtung unmittelbar auf das Leben einwirken zu wollen, ist ein bezeichnender Zug der Sturm- und Drangzeit wie der aufsprossenden Romantik. Anderseits tritt gerade hierin eine Verwandtschaft zwischen der Geniezeit und dem tendenziösen Drama der Naturalisten und der jüngstdeutschen Dichterschule in den zwei letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts hervor. Beide Male begnügten sich die Dramatiker nicht mit einer bloß ästhetischen Wirkung: sie wollten dazu beitragen, für einmal aufgeworfene Fragen Stimmung zu machen und sie in ihrem Sinne zu fördern.

In Rousseaus „Neuer Héloise", nach Lenz' Ausspruch „dem besten Buche, das jemals mit französischen Lettern ist abgedruckt worden", macht sich das Thema des Standesunterschiedes der Liebenden, das dann Gemmingen in dem Drama „Der deutsche Hausvater", Heinrich Leopold Wagner in dem Trauerspiel „Die Reue nach der Tat", Schiller in „Kabale und Liebe" auf die Bühne brachten, zuerst mit bestimmter Richtung gegen das adlige Vorurteil geltend. Durch des Italieners Beccaria eindrucksvolle Schrift „Über Verbrechen und Strafen" (1764) war die Frage, ob die für Kindesmörderinnen gebräuchliche Enthauptung nicht allzu grausam sei, aus Juristenkreisen in die schönwissenschaftliche Literatur übergegangen. Der Jurist Goethe hat bei seiner Lizentiatenpromotion zu Straßburg die strittige These zur Disputation aufgestellt. Sein „Werther" führt, ähnlich wie es gleich darauf Westenrieder in einem Roman, später der junge Schiller in einer Ballade tat, die psychologischen Milderungsgründe für die Unglücklichen zu Gemüte. Bis hinein in die Gretchen-Tragödie spielt die kriminalistische Frage. Nachdem Lenz am Schlusse seiner Komödie „Die Soldaten" die Beschützer des Staates aufgefordert hatte, gegen die mit der Ehelosigkeit der Offiziere und Soldaten verbundenen Mißstände einzuschreiten, richtete er eine Denkschrift darüber mit ihm praktisch dünkenden Vorschlägen an den Herzog von Weimar. Über Berechtigung oder Verwerflichkeit des Duells wurde in Dramen der Geniezeit so lebhaft hin und her geredet wie nur in einem der neueren Stücke über „Satisfaktion" und „Ehre". Ja selbst eine Lieblingsfrage des französischen Salondramas im 19. Jahrhundert: wie weit die gesellschaftliche Wiederanerkennung einer Frau mit befleckter Vergangenheit zulässig sei, bildet in Karl Lessings „Maitresse" (1780) bereits den Inhalt eines Lustspiels.

Das Lustspiel hatte sich dabei freilich ganz wie gegenwärtig in ein soziales Drama mit ernster tendenziöser Absicht umgewandelt. Die „rührende Komödie" hatte dem vorgearbeitet, und Ifflands Rühr- und Sittenstücke bilden nur eine besondere Gruppe des sozialen Dramas, das die Sturm- und Drangzeit ausgestaltet hatte. Indessen mußte die Wiedergabe der Wirklichkeit im Drama damals schließlich in der Ifflandschen Komödie, wie in unseren Tagen

in rührenden Familienstücken, versanden. Selbst der Dichter von „Kabale und Liebe" glaubte nur durch erneuten Anschluß an die Heldentragödie Shakespeares und der Griechen das Drama wieder zu Würde und Größe erheben zu können. Dieser Verlauf der Bewegung enthält jedenfalls eine ernste Warnung vor einseitiger Bevorzugung der bürgerlichen Sittenkomödie oder, wie die heutige Mode sie nennt, des sozialen Dramas. Und wie die Wirklichkeitsforderung im Ausgange des 19. Jahrhunderts aus dem Drama gern den Vers verbannt hätte, so bediente auch das Drama der Geniezeit sich fast ausnahmslos der Prosa, die zuerst Lessings „Sara" und „Emilia" für das Trauerspiel eingeführt hatten.

Die Sturm- und Drangzeit wirft ebenso wie die literarische Bewegung hundert Jahre später mit Vorliebe im Drama gesellschaftliche Fragen auf; die gewaltigste Wirkung hat sie indessen nicht mit Dramen, sondern in Goethes Roman „Die Leiden des jungen Werthers" ausgeübt. Auch treten die charakteristischen Kennzeichen der Geniezeit gerade hierbei greifbar deutlich hervor: das Sehnen nach Befreiung von aller konventionellen, ja bürgerlichen Gebundenheit, das in dem Rousseauschen Rufe nach Rückkehr zur Natur gipfelt, wie die Anerkennung der Alleinherrschaft der Empfindung und des schrankenlosen Rechtes der Persönlichkeit. Das in der Werther-Zeit und heute erst recht wieder moderne Begehren, unmittelbar aus der gemeinen Wirklichkeit der Dinge zu schöpfen, wird erfüllt, denn ein tatsächlich erfolgter Vorgang bildet die Katastrophe und damit die sachliche Unterlage des Romans. Und doch ist alles zugleich wieder völlig Selbsterlebtes, Empfundenes. Trotz äußerer Anlehnung an Richardson und Rousseau tritt die bis dahin überall sich störend vordrängende literarische Nachahmung im Werther völlig zurück vor der Macht der leidenschaftlichen ureigenen Empfindung. Das aber ist eben die wesentlichste Forderung der ganzen Sturm- und Drangzeit: „Originalität".

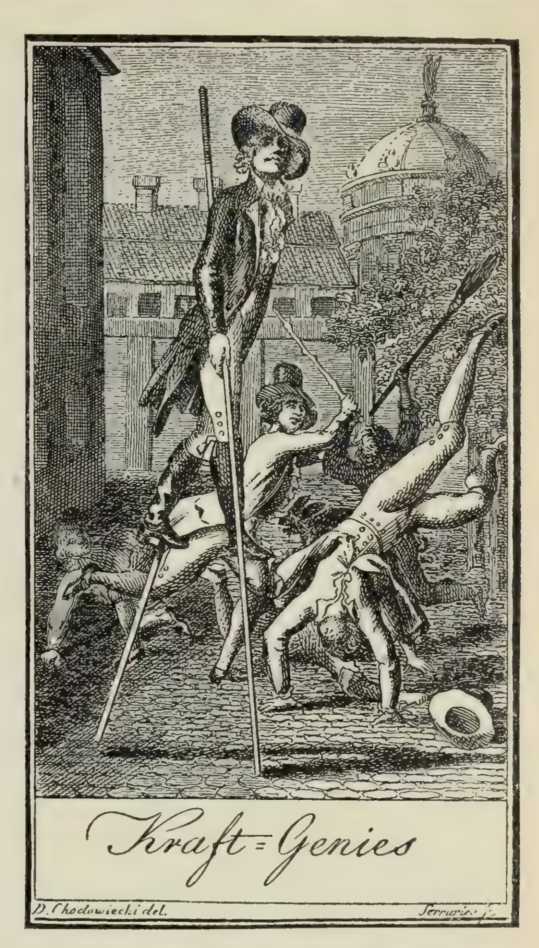
Herder hat Genie geradezu mit „Original" und „Erfinder" erläutert, und von Kant wurde die Ersetzung des Fremdwortes durch den deutschen Ausdruck „eigentümlicher Geist" gefordert. Ja bereits Lessing hat, freilich ohne das Schlagwort Genie zu gebrauchen, doch ganz im Sinne der Geniezeit gesprochen, wenn in seinen Versen über die Regeln der Poesie und Tonkunst dem „Mittelgeist" gegenübersteht

ein Geist, den die Natur zum Mustergeist beschloß,
ist, was er ist, durch sich; wird ohne Regeln groß.

Die Unabhängigkeit von den Regeln war ja gerade das Entscheidende. Die Notwendigkeit des Genies hatte man fast immer betont. Aber während Gellert noch ausdrücklich erklärt hatte, das Genie bedürfe der Regeln und Gelehrsamkeit, wird jetzt die Alleinherrschaft des Genies und die Entbehrlichkeit, ja Schädlichkeit aller Regeln, auch der von Lessing noch festgehaltenen, mit Heftigkeit verkündet. Wir, „die von Jugend auf alles geschnürt und geziert an uns fühlen und an anderen sehen", eifert der junge Goethe, „stoßen uns an Shakespeares Planlosigkeit und Charaktere. Und ich rufe Natur! Natur! nichts so Natur als Shakespeares Menschen!" Campe wollte noch 1819 „Genie" einfach mit „Natur" übersetzen. Der ältere Goethe hat beim Rückblick den Mißbrauch des Ausdrucks in Wort und Tat gerügt. Das Genie, meinte er, habe sich in den siebziger Jahren für grenzenlos erklärt, alle vorhandenen Gesetze überschritten und alle eingeführten Regeln umgeworfen. „Wenn einer zu Fuße, ohne recht zu wissen, warum und wohin, in die Welt lief, so hieß dies eine Geniereise, und wenn einer etwas Verkehrtes ohne Zweck und Nutzen unternahm, ein Geniestreich."

Nicht nur die empfindungsarme und für das Neue verständnislose Berliner Aufklärung, an ihrer Spitze Nicolai, sondern auch Männer wie Lichtenberg und Goethes Freund Johann Heinrich Merck verspotteten den genialen Dünkel der unreifen Jugend. Bei dem Streben nach Natur und Originalität kam nur zu oft die Unnatur und aufgeblasene Ohnmacht zum Vorschein. In dem Vegetarier Christoph Kaufmann, den Lavater 1776 als seinen Sendboten seinen Freunden in Deutschland empfahl, erscheint die Karikatur

der Geniezeit und ihres Strebens nach Natürlichkeit. Mit nackter Brust und wallendem Haare predigte „Gottes Spürhund", wie er sich nannte, überall seine Sprüchlein — „Man kann, was man will, und will, was man kann" —, bis der Kraftapostel von seinen Gläubigen als Schwindler erkannt wurde. Da hat dann selbst Klinger, dessen Schauspiel von Kaufmann den berühmt gewordenen Namen empfangen hatte, den „hohen Geist Plimplamplasko, heut Genie genannt", verspottet, wie Chodowiecki die Unwahrheit und Anmaßung der sich spreizenden „Kraft-Genies" mit gutem Humor durch den Griffel der Lächerlichkeit preisgab. Auch Goethe hat nicht erst nach eingetretener Beruhigung in Weimar die falsche Empfindsamkeit und den erlogenen Naturenthusiasmus, der die gemalte Natur dem wirklichen Mondschein vorzieht, in seiner „Geflickten Braut" verspottet. Bereits in der Hochflut der Geniezeit richtet sich die scharfe Satire seines Dramas „Satyros, oder der vergötterte Waldteufel" gegen die Übertreibung des Rousseauschen Naturevangeliums, die sich mit allen, auch den nötigsten, Kulturerrungenschaften in Widerspruch setzt, selbst Häuser und Kleider nur als sklavische Gewohnheitsposse schmäht, die „von Natur und Wahrheit fernt".



Kraft=Genies. Nach dem Stich von Serrurius (Zeichnung von D. Chodowiecki), in der k. k. Familien=Fideikommiß=Bibliothek zu Wien.

Daß die Vertreter der älteren und französischen Literaturrichtung, wie Weiße, Uz, Sulzer und der von der Jugend so bitter angefeindete Wieland, in der stürmischen Bewegung den Untergang der deutschen Literatur hereinbrechen sahen, war selbstverständlich. Mußte es doch jeden um seinen eigenen Ruhm bangen, wenn bei dieser neuen Einschätzung der Dichterwerte die Rezensenten der „Frankfurter gelehrten Anzeigen" (Merck, Herder und Goethe) erklärten, daß der selige Gellert „von der Dichtkunst, die aus vollem Herzen und wahrer Empfindung strömt, welche die einzige ist, keinen Begriff hatte", und ihrerseits „deutschen Geschmack, deutsches Gefühl" vom Dichter forderten.

Dennoch steht auch die Sturm- und Drangzeit selbst vielfach unter fremden Einflüssen. Von Rousseau hat sie die Forderung nach Natur, von zwei englischen Schriften, Eduard Youngs „Bemerkungen über Originalarbeiten" (Conjectures on original composition, 1759) und Robert Woods „Essay über den Originalgenius Homers" (Essai on the Original genius and writings of Homer, 1769), die Forderung nach Ursprünglichkeit übernommen. Die Sammlung alter Lieder und Balladen (Reliques of ancient English Poetry), mit welcher der englische Bischof Thomas Percy 1765 die französisch Gebildeten in seiner Heimat wie in Deutschland überraschte, hat den Anstoß gegeben für die Hinwendung zum Volkslied und die Neuschaffung der volkstümlichen Ballade durch Bürger und Goethe. Im gleichen Jahre brachte der Schotte James Macpherson seine 1760 begonnene Veröffentlichung der angeblichen Gesänge des fabelhaften keltischen Barden

Ossian zum Abschluß. Nicht bloß in Goethes Jugendroman, sondern auch in viel späteren wissenschaftlichen Arbeiten Herders erscheinen Homers Epen und Macphersons modernisierende Um- und Neudichtung altirischer Liederreste als gleichberechtigt nebeneinander. Der Wiener Denis hat 1768, Friedrich Leopold Stolberg hat noch 1806 den ganzen Ossian übertragen. Goethes Übersetzungsversuch fand in „Werthers Leiden" Aufnahme; aus Herders Ossian-Verdeutschungen lebt die Klage um das holdselige Mädchen von Kola („Darthulas Grabgesang") in den Tönen von Johannes Brahms noch heute fort. Erst Ossians schwermütige Heldenlieder weckten, wie sie aus den Nebeln des schottischen Hochlandes herüberklangen, die Telyn (Leier) der deutschen Barden im Haine Thuiskons.

---

1. Herder. Die Barden und die Göttinger Dichter.

Im Dezember 1767 überraschte Klopstock seinen treuen Gleim mit der Nachricht, daß er in seinen Oden die griechische Mythologie überall durch „die keltische oder die Mythologie unserer Vorfahren" — beide galten den deutschen Bewunderern Ossians damals als gleichbedeutend — ersetzt habe. In demselben Briefe erzählt Klopstock, daß er Gerstenberg zu einem Trauerspiel „Ugolino" aufgemuntert habe, das trefflich und nicht zu schrecklich geraten sei.

Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (1737—1823), der wahrscheinlich aus einer thüringischen Familie stammte, hatte in Jena Rechtswissenschaft studiert und dann als dänischer Offizier Kriegslieder nach dem Muster der Gleimschen „Grenadierlieder" gesungen, ehe er 1763 in Klopstocks engstem Freundeskreise Aufnahme fand. Lessing erwies in den „Berliner Literaturbriefen" seinen anakreontischen „Tändeleyen" die Ehre, sie scherzhaft als eine in Herkulanum ausgegrabene Dichtung des griechischen Sängers Alkiphron anzupreisen und ihren Verfasser ein sehr vielversprechendes Genie zu nennen. Aber als Anakreontiker ist Gerstenberg nur einer von vielen; die Bardendichtung (über den Namen vgl. Bd. I, S. 3) dagegen hat er mit seinem „Gedicht eines Skalden" 1766 in die deutsche Literatur eingeführt.

Die fünf Gesänge, in denen der Skalde Thorlaugur Himintung seinen und seines Freundes Halvard wechselseitigen Opfertod und nach Mallets französischer Edda-Übersetzung (1756) die Götterdämmerung besingt, sind frostige Pose. Nur in technischer Beziehung ist die Verbindung der Klopstockischen freien Rhythmen mit dem Reime, wie Gerstenberg sie hier zuerst versucht hat, bemerkenswert. Allein die nordische Kostümierung und die neuen germanischen Götter- und Heldennamen machten alsbald starken Eindruck auf die jüngeren Dichter.

Von Gerstenbergs Skalden, der selbst eine Nachahmung Ossians war, und Klopstocks Bardieten (vgl. S. 152) ging der Bardengesang oder, wie weniger freundlich gesinnte Zeitgenossen sagten, das Bardengeheul aus. Als Barden bezeichneten sich mit deutschem Stolze nicht bloß die jungen Göttinger und einige Wiener Dichter, sondern auch von den älteren trugen manche den Bardennamen. Noch 1803 hat Friedrich David Gräter, der unter den älteren wissenschaftlichen Vertretern der Germanistik ehrenvoll hervorragt, einen eigenen „Barden-Almanach der Teutschen" (vgl. die Tafel bei S. 255) herausgegeben, noch Heinrich von Kleist läßt den Anbruch der Hermannsschlacht durch den herzerquickenden Gesang der süßen, alten Barden einweihen. So heftig Klopstock und seine Jünger in Göttingen dem kriegerischen Eroberer fluchten, im Bardenliede wurde Krieg und Schlacht, wenn auch natürlich die Freiheitsschlacht, gefeiert, die nach Stolbergs Worten des Stromes felsenwälzende blaue Wellen färbt mit

der Tyrannen Rosse Blut,
der Tyrannen Knechte Blut,
der Tyrannen Blut!
der Tyrannen Blut!

Das „ewige Gedonnere der Schlacht, die Glut, die im Mut aus den Augen blitzt, der goldne Huf mit Blut bespritzt, der Helm mit dem Federbusch, der Speer, ein paar Dutzend ungeheure Hyperbeln, ein ewiges Ha! Ah! wenn der Vers nicht voll werden will", verleideten Goethe die deutsche Bardendichtung, deren Sänger sich den Kopf zerbrächen, um sich im alten Gusto Ossians zu kostümieren.

Als den Hauptvertreter der ihm widerstrebenden Mode tadelte schon Goethe den Barden Rhingulph. So nannte sich der Zittauer Oberamtsadvokat **Karl Friedrich Kretschman** (1738—1809) in seiner lyrischen Hermannstrilogie („Gesang, als Varus geschlagen war", 1768; „Klage Rhingulphs"; „Hermann in Walhalla"), während er als Barde Wonnebald die tändelnd süßliche Anakreontik in den germanischen Urwald einzuschmuggeln wagte. Das war denn freilich, wie Jakob Grimm rügte, „ungedeihlicher Bardenunfug". Wenn aber das gekünstelte Zurückversetzen in eine grundverschiedene Kulturperiode den Lyriker zu unwahrem Komödienspiel verleiten mußte, so entsprach die Hinwendung zur Deutschheit, mochte dabei noch so viel Selbsttäuschung und historischer Irrtum mit unterlaufen, doch dem berechtigten und rühmenswerten Wollen der Sturm- und Drangzeit, die eigene Art der fremden entgegenzustellen.



Heinrich Wilhelm von Gerstenberg. Nach einem anonymen Kupferstich, Exemplar der k. k. Familien-Fideikommiß-Bibliothek zu Wien.

Gerstenberg selbst war in Goethes Kritik von der allgemeinen Verurteilung ausgenommen; der sei ein großer Geist und habe aparte Prinzipien. Besser als im Skaldengesang bewährte Gerstenberg sie in seinem „Ugolino" (vgl. S. 267) und als Kritiker.

In der Geniezeit läßt sich eine von Klopstock und eine von Lessing ausgehende Strömung deutlich unterscheiden. Vollkommen von dem Messias- und Odendichter beherrscht erscheinen die Genossen des Göttinger Hains; unter Klopstocks Einwirkung steht Goethes Hymnenpoesie und ein großer Teil von Schillers Jugendlyrik. Empfindsame Freundschaft und zärtliche Liebe, Vaterlandsstolz und Freiheitsgefühl haben Klopstocks Dichtungen der Jugend eingeflößt. An Lessings Beispiel und Lehre dagegen werden wir im Drama der Sturm- und Drangzeit fortwährend gemahnt. Das bürgerliche Trauerspiel weist auf seine „Sara" und „Emilia" hin, der Dichter des „Fiesko" beruft sich für sein freies Umspringen mit der Geschichte auf die „Hamburgische Dramaturgie". Und wenn ihr Lenz eine neue Dramaturgie entgegenzusetzen versucht, so ist ihm selber wie den anderen shakespearisierenden Dichtern doch erst durch Lessing der Weg zu Shakespeare gewiesen worden.

Die beiden Werke aber, welche durch kritische Musterung des bisher Geleisteten und Aufstellung neuer Grundsätze die Genieperiode einleiten, Gerstenbergs „Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur" (Schleswig 1766) und Herders Fragmente „Über die neuere deutsche Literatur" (Riga 1767), sind beide durch die „Berliner Literaturbriefe" hervorgerufen worden. Herder selbst bezeichnete schon auf dem Titel seiner drei Sammlungen die Fragmente als „eine Beilage zu den Briefen, die neueste Literatur betreffend", und erklärte im ersten Satz der Vorrede, sie „sollen nichts minder als eine Fortsetzung der ‚Literaturbriefe' sein", nichts Geringeres als ein Denkmal ihrer Verdienste um eine merkliche Geschmacksbesserung. Gerstenbergs Schleswigische Literaturbriefe ahmen die „Berliner Literaturbriefe" in der Form nach und möchten in ihrer Ergänzung dem schreibenden Teile so nützlich werden, wie die Berliner es dem lesenden geworden sind.

Während Wieland in dem Unternehmen der Schleswiger nur „eine Art neuer Briefe über die deutsche Literatur" nach Berliner Muster verabscheute, erkannte Herder in diesen Vertretern eines skaldischen Geschmacks sofort eine neue literarische Fraktion, die trotz ihrer wirren Schreibart zur Bildung Deutschlands viel beitragen könnte. Der Versuch, als selbständige Partei Stellung zu nehmen, war dem um Klopstock und Cramer gescharten nordischen Literaturkreise 1758 mit dem „Nordischen Aufseher" mißlungen. Jetzt unter Heranziehung frischer, jüngerer Kräfte, wie Sturz, Schönborn, Funk, Resewitz, vermochte es Gerstenberg, den Anstoß zu einer neuen literarischen Bewegung zu geben.

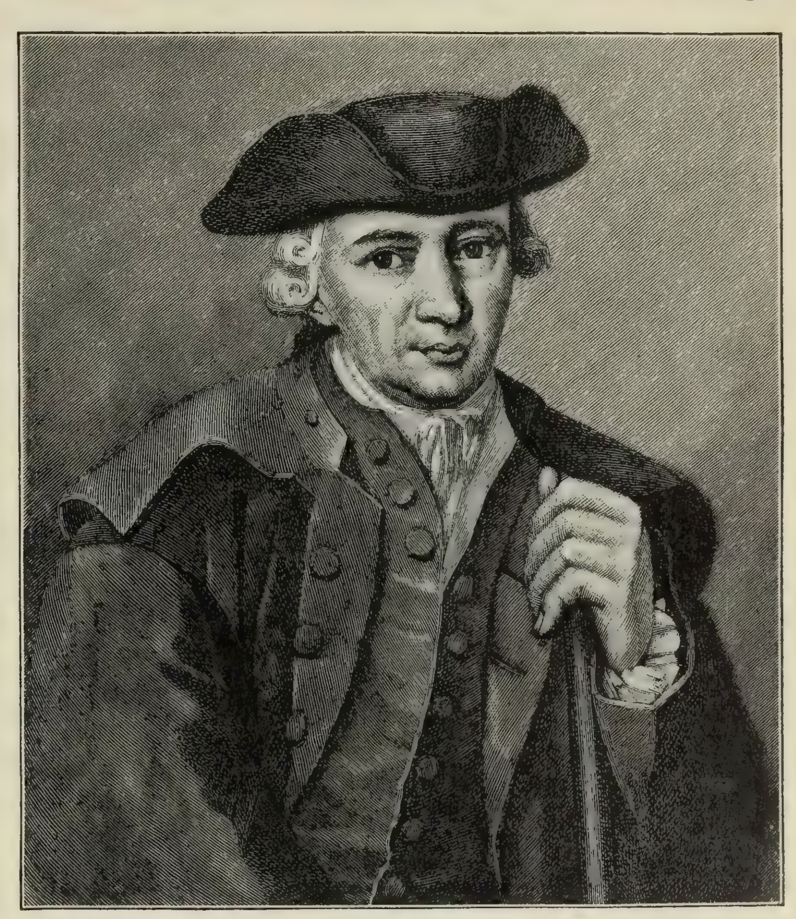
Indem Gerstenberg im Gegensatz zu Lessings Erörterungen in der „Hamburgischen Dramaturgie" „die Shakespearischen Werke nicht aus dem Gesichtspunkte der Tragödie, sondern als Abbildungen der sittlichen Natur" beurteilt sehen will und Wielands Übersetzung verwirft, gibt er an derselben Stelle auch zuerst das Feldgeschrei für die Jugend aus: Genie. Als Genies stehen Shakespeare und Homer den bloß witzigen Geistern (bel esprit) gegenüber und sind keinen Regeln unterworfen. Überhaupt sollten wir von der Dichtkunst nicht das Regelmäßige und Korrekte, sondern das Charakteristische und Persönliche verlangen. Unsere ganze bisherige Lyrik, die Klopstocks natürlich ausgenommen, sei bloß witzige Poesie. Das wahre Lied aber entstehe nur, „wo der einfache Hauptton der Empfindung herrscht". Alle epigrammatischen und sinnreichen Einfälle des spielenden Witzes zerstören den Charakter des Liedes.

Genie, Originalität, Empfindung und Leidenschaft, die Forderungen der Sturm- und Drang-Dichtung, wie Goethe sie sechs Jahre später als Kritiker in den „Frankfurter gelehrten Anzeigen" aufgestellt, in seinen Werken erfüllt hat, sind von Gerstenberg zum erstenmal bestimmt erhoben worden. In den weiteren Verlauf der Bewegung hat er allerdings nicht mehr eingegriffen. Der Verfasser des „Ugolino" und der „Schleswigischen Literaturbriefe" wurde schon 1767 durch einen Größeren zur Seite gedrängt, durch Herder.

Wie Gerstenberg aus der um Klopstock gesammelten deutschen Dichterschule in Dänemark, so geht Herder aus dem Königsberger Schriftstellerkreise hervor. Seit Gottsched von der ostpreußischen Hochschule unfreiwillig ausgezogen war, um sich in Sachsen zum Diktator der deutschen Gelehrtenrepublik aufzuschwingen, war in der entlegenen Provinz die Teilnahme für die literarischen Vorgänge wachgehalten worden durch die „Teutsche Gesellschaft zu Königsberg". Ihr Direktor, der Professor der Poesie Johann Gotthelf Lindner, Verfasser mehrerer von Hamann kritisierter Schuldramen, gehört zu der erlesenen Freundesschar, bei der die außergewöhnliche Bedeutung des Magisters Kant bereits Würdigung fand zu einer Zeit, da die „Berliner Literaturbriefe" mit ihrem Rezensenten für Philosophika, Moses Mendelssohn, in den ersten Schriften des Königsberger

Privatdozenten noch keine Spur der künftigen Größe ahnten. Zu jenem Kreise, der seit 1764 in den „Königsbergschen Gelehrten und Politischen Zeitungen" seine eigene literarische Vertretung besaß, gehörten Hippel (vgl. S. 226) und der patriotische Kammersekretär Johann Georg Scheffner („Leben, wie ich es selbst geschrieben", 1816; vgl. S. 167). Die bewegende Kraft dieses ganzen Kreises, der verehrungsvoll zu Rousseau aufblickte, und in dem Herder entscheidende Jugendeindrücke empfing, war aber Johann Georg Hamann, der „Magus aus Norden".

Der wohlmeinende, aber planlose Bildungseifer von Hamanns Vater, eines Königsberger Baders, hatte schon das Gehirn des Knaben (geboren 27. August 1730) zu „einer Jahrmarktsbude von ganz neuen Waren" gemacht. Nachdem Hamann verschiedene Hofmeisterstellen in Livland ausgeprobt hatte, ging er in Handelsgeschäften seines Rigaer Freundes Berens nach London. Nach schlimmen Versuchungen hat er dort in innerer und äußerer Not im April 1758, als des Herrn Tröstungen seine Seele plötzlich erleuchtet hatten, die „Gedanken über meinen Lebenslauf", ein Bekenntnis von Rousseauscher Offenheit, niedergeschrieben. Nach der Rückkehr in die Vaterstadt wurde er zuletzt Packhofsverwalter. 1787 folgte er einer Einladung der frommen Fürstin Gallitzin nach Münster und ist dort am 21. Juni 1788 gestorben.



Johann Georg Hamann. Zeichnung nach einem anonymen Königsberger Ölgemälde, wiedergegeben in G. Koenneckes „Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Nationalliteratur", 2. Auflage.

Hamanns gesamte Schriftstellerei ist zufällige Gelegenheitsarbeit. Er bekannte, daß er selber seine Schriften nach einigen Jahren nicht mehr verstehe, da sie das Ergebnis seiner jeweiligen Lesung seien, in deren Ideenzusammenhang er sich unmöglich wieder versetzen könne. Ja er nennt, wie er die starken Ausdrücke und verblüffenden Gleichnisse liebte, seine Schriften einen Misthaufen, in dem aber der Same von allem sei, was er im Sinne habe. Und er hatte so vieles im Sinne, daß Lessing meinte, Hamanns Schriften seien aufgesetzt als Prüfungen der Herren, die sich für Polyhistores ausgeben. Die Bibel und der religiöse Glaube bildeten seit seiner Wiedergeburt in London den gemeinsamen Ausgangs- und Endpunkt aller seiner Einzelbetrachtungen. Wie er den lebendig erfaßten Glauben der kritischen Gelehrsamkeit, das Empfinden dem Verstand entgegensetzte, so mußte er der Aufklärung überhaupt feindlich gegenüberstehen. Für Lessings „Nathan" zwar vermochte er sich zu begeistern; gegen den jüdischen Aufklärer Mendelssohn richtete er als christlicher Prediger

in der Wüste seine Streitschrift „Golgatha und Scheblimini". Allein anderseits stimmte er in Lehre und Leben weder mit der Orthodoxie noch mit den Pietisten, denen er persönlich befreundet war, überein.

In dem ersten seiner eigenartigen Büchlein, den „Sokratischen Denkwürdigkeiten für die lange Weile des Publikums zusammengetragen von einem Liebhaber der langen Weile" (1759), hat er sein ganz persönliches Verhältnis zum christlichen Glauben verteidigt und dabei seine eigene Ähnlichkeit mit Sokrates, der sich nicht auf Wissenschaft und Verstandesgründe, sondern auf seinen Genius verlassen habe, entdeckt. Diese Betonung des Genies läßt schon äußerlich Hamanns Zugehörigkeit zu Sturm und Drang erkennen. Der innere Lebenstrieb und die Empfindung des einzelnen Menschen müssen der Dichtung ihr Gesetz geben. „Das Genie muß sich herablassen, Regeln zu erschüttern, sonst bleiben sie Wasser." Das Stammeln eines Genies wird von Hamann für wertvoller erklärt als die künstlichste Nachahmung, denn Originalgedanken seien das Leben der Dichtung. Schon er nennt, wie, ihm folgend, sein Schüler Herder es später tat, die Poesie die Muttersprache des menschlichen Geschlechtes. Wenn er auf dem Titelblatt der „Kreuzzüge des Philologen" (1762) einen gehörnten Pan anbringen ließ, so verband sich damit in seinem Sinne die Deutung, daß er zwar unter dem Zeichen des Kreuzes gegen das ungläubige Zeitalter zu Felde ziehe, aber mit der christlichen Gesinnung die sokratische Ironie und eine lebendigere Auffassung des Altertums vereine. Das Zusammenwirken aller menschlichen Kräfte (ἕν καὶ πᾶν = eines und alles) im Gegensatze zu ihrer Zersplitterung durch den sondernden Verstand war die Grundforderung seiner Lehre. Alles Vereinzelte schien ihm verwerflich. Von dieser Ansicht ließ der Vielbelesene sich leider auch bei der Darstellung leiten. Seine Schreibart, die sich in lauter Anspielungen, Zitaten, Widerlegungen, ironischen Wendungen bewegte, verursachte dem wunderlichen Verfasser selber „zuweilen Angstschweiß und glühend Gesicht".

Der Leser fühlte, wie Goethe sagt, in Hamanns sibyllinischen Büchlein wohl stets eines tiefdenkenden und gründlichen Mannes „ernste Betrachtungen des Überlieferten und des Lebens". Aber über diese Ahnung kamen nur wenige Leser hinaus, wie eben Goethe selbst, der als Vertreter der aufstrebenden Jugend die seltsamen Urkunden des Ältervaters in einer eigenen Lade sammelte und herausgeben wollte. Eine weitergehende Wirkung übte Hamann nicht unmittelbar aus, sondern erst durch die Verarbeitung und Nutzanwendung, die sein größerer Schüler Herder den Orakelsprüchen des Meisters angedeihen ließ.

Der Großvater von Johann Gottfried Herder ist als Weber aus Schlesien nach Ostpreußen eingewandert. Dort in dem kleinen Mohrungen, wo sein Vater Schullehrer und Kantor war, wurde Herder (siehe die Tafel bei S. 154) „in einer dunklen, aber nicht dürftigen Mittelmäßigkeit" am 25. August 1744 geboren. Am 18. Dezember 1803 ist der Unermüdliche als Generalsuperintendent zu Weimar aus einem an Kämpfen und Enttäuschungen, Arbeit und unvergänglichen Geistestaten reichen Leben geschieden.

Nach harten und freudlosen Jugendjahren war Herder im August 1762 in Königsberg Student der Theologie geworden. Der Diakonus Sebastian Friedrich Trescho in Mohrungen, ein seichter Vielschreiber, hatte die außergewöhnliche Begabung seines lesеeifrigen Famulus wohl erkannt, aber eben deshalb suchte der hochmütige Neiding dem armen Lehrerssohn den Weg zum Studium zu versperren. In Königsberg schloß Herder sich an den damals in weiteren Kreisen noch wenig genannten Kant, vor allem aber an Hamann an; und wenn er später mit dem Schöpfer der „Kritik der reinen Vernunft" in schärfste Gegnerschaft geriet, so hielt er an Hamann, dem Lehrer und Freunde mit dem „tief ausdrückenden Herzen", zeitlebens in treuer Ehrfurcht fest. Schon im November 1764 kam Herder als Hilfslehrer an die städtische Domschule zu Riga. Seine ganze Bildung, klagte der junge Kollaborator zwei Jahre später, gehörte zu der widernatürlichen, „die uns zu Lehrern macht, da wir Schüler sein sollten". Schon trat aber seine pädagogische Begabung so glänzend ans Licht, daß man

in Riga, um ihn zu halten, eine eigene Predigerstelle für ihn gründete. In Hamanns und Herders Leben erscheint die blühende „Republik Riga" noch als das geistig regsame hanseatische Gemeinwesen, das in engem Verbande mit dem deutschen Mutterlande teilnahm an dessen bestem kulturellem Leben.

Bereits am Pregel hatte Herder seine Schriftstellerlaufbahn eröffnet mit Gelegenheitsgedichten, wie sie dort seit Simon Dachs Tagen üblich waren, aber auch mit Rezensionen und Aufsätzen für die Königsberger Zeitungen, denen dann Beiträge für die „Rigaischen Anzeigen" folgten. Wenn Herder in einer Festrede zur Einweihung eines Gerichtshauses in Riga (1765) den Gegensatz unserer öffentlichen Zustände zu dem Publikum und Vaterland der Alten, den daraus folgenden Unterschied zwischen moderner und antiker Beredsamkeit klarzusetzen strebte, so bewegte er sich dabei schon ganz in dem Gedankenkreis seiner ersten großen Schrift, der Fragmentsammlungen „Über die neuere deutsche Literatur" (1767—68).

Die herrschende Kritik erging sich mit Vorliebe in der Zusammenstellung antiker und moderner Dichter, wie Klopstock-Homer, Gleim-Anakreon, Willamow-Pindar. Herder deckt nicht bloß das Schiefe aller derartigen Vergleiche auf, sondern wendet sich gegen ihre Grundlage, die Nachahmungssucht. Die Poesie und Kunst sind nicht das Erzeugnis der Willkür des Einzelnen, nicht philosophische und ästhetische Sprachverbesserer vermögen ihnen mit kleinen Mittelchen aufzuhelfen. Sie sind eine Welt- und Völkergabe; „der Genius der Sprache ist auch der Genius von der Literatur einer Nation". Die Griechen zu erreichen, gibt es nur einen Weg: statt sie nachzuahmen, Original zu sein wie sie, die aus ihrer Sprache, Religion, Geschichte, ihren Sitten und ihrem Klima heraus gedichtet haben. So mahnte auch eines von Klopstocks Sinngedichten den deutschen Nachahmer griechischer Dichtung: „Der Griech' erfand!" Wir aber, klagte Herder, seien noch in allem „schiefe Römer", die ganze neuere Literatur mit ihrer verkehrten Anwendung der Mythologie hat, wie die „dritte Sammlung" ausführt, eine lateinische Gestalt erhalten.

Für die stürmisch in Herders Geist sich drängenden Ideen, sein rastloses Bedürfnis, überall in die geistige Entwickelung einzugreifen, konnte keine einzelne Schrift genügen. Sobald sie begonnen war, schien ihr Rahmen ihm zu eng gezogen für die Fülle der in ihm nach Aussprache ringenden Gedanken über Geschichte, Gegenwart und Wegweisung in die Zukunft. Von einer unfertigen Schrift hastete er zur anderen, von der Umarbeitung der unvollendeten Fragmente zu dem „Torso von einem Denkmal" (1768), der an Abbts Grab den gesunden Menschen- und Bürgerverstand in Abbts Schriften als ein Erbstück unserer Nation feiern sollte. Von dem Torso geriet Herder durch Lessings „Laokoon" in „Kritische Wälder" (1769). Aber die „Betrachtungen, die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend", verwickelten ihn im zweiten und dritten Wäldchen in die ärgerlichsten Händel mit der Klotzischen Clique. Und er, der „Blut zu viel, Serum zu wenig und Lebenssaft, daß Gott erbarm'!" hatte, war nicht der Mann, gleich Lessing solche Kämpfe mit nie wankendem Mute zu bestehen.

Herder hatte aus Rücksicht auf sein geistliches Amt ohne Namensnennung geschrieben. Die Eigenart seines Stiles, der unverkennbar auf Hamanns Schule hinwies und zu gleicher Zeit in Herders Rezensionen für Nicolais „Allgemeine deutsche Bibliothek" auftauchte, verriet bald den sich verbergenden Urheber. Die Folge von Herders Ableugnung war nur, daß der Prediger, der seines Standes wegen nicht als belletristischer Schriftsteller hatte bekannt werden wollen, nun zugleich als Schriftsteller und als Lügner vor der Öffentlichkeit erschien. So webte sich in Herders Leben schon früh aus äußeren Verhältnissen und inneren Regungen, die zugleich wieder aus dem Besten seiner Natur hervorgingen, das unlösbare,

düstere Schicksalsnetz, das sich trotz aller Anstrengungen, trotz des edelsten Strebens später immer enger und peinigender um den gequälten Menschen zusammenzog.

Von Riga aus schrieb Herder einmal an Kant, er habe sein geistliches Amt aus keiner anderen Ursache angenommen, „als weil ich wußte und es täglich aus der Erfahrung mehr lerne, daß sich nach unserer Lage der bürgerlichen Verfassung von hier aus am besten Kultur und Menschenverstand unter den ehrwürdigen Teil der Menschen bringen lasse, den wir Volk nennen". Allein wenn er in glücklicher Stunde dem Freunde rühmte, daß er sich selbst kaum an seinen Stand binde, der Stand band den Mann. Wenn er in Riga bei seinen ersten großen Arbeiten unerfahren wähnte, den Schriftsteller im Schatten der Kanzel verdeckt halten zu können, so hat er später den größeren Teil seines Lebens hindurch den Zwiespalt zwischen dem freien Humanitätsglauben, dem sein Forschergeist zustrebte, und der Verpflichtung seiner kirchlichen Stellung doch im Innern drückend empfunden.



Karoline Herder. Nach einem Ölgemälde von Friedrich Tischbein, „da sie Herders Braut war", im Besitz Ihrer Exzellenz der Frau Staatsminister M. von Stichling zu Weimar.

Zwar nicht lange hielt die Entfremdung vom Christentum in der Art an, wie sie ihn in Riga ergriffen hatte. Dort hatte die innere Abwendung von der christlichen Lehre entscheidend mitgewirkt zu Herders Entschlusse, im Mai 1769 plötzlich seine Schul- und Kirchenämter niederzulegen und die ihm so liebe, wohlgesinnte Stadt zu verlassen. Auf Reisen, zunächst in Frankreich, wollte er Welt und Menschen, den großen Strom des Lebens durch Miterleben, nicht mehr bloß aus Schriften kennen lernen. Das Tagebuch dieser Seereise von Riga nach Nantes gewährt den unmittelbarsten Einblick in das Wogen der Welt von Ideen, Reformplänen, Bücherreihen, die in diesem „heilig glühend Herzen" und Hirne nach Gestaltung rangen. In der Ausführung mußten sie sich dann freilich ganz andere Prägung gefallen lassen, geradeso wie auch die geplante große Weltfahrt in der Wirklichkeit ganz anders verlief.

Von Paris aus folgte Herder einer Aufforderung des Fürstbischofs von Lübeck nach Eutin, um dessen Sohn auf einer Bildungsreise zu begleiten. Im prinzlichen Geleite kam er nach Darmstadt, wo dem Gaste in Mercks Hause die ihm zur Lebensgefährtin bestimmte Karoline Flachsland entgegentrat, und nach Straßburg, wo er als Augenkranker dem jungen Studenten Goethe den Weg in die Freiheit und Gesundheit der Shakespearischen Kunst und der Volkspoesie weisen sollte. Damit war die Reise, eben erst begonnen, auch schon beendet. Der kaum vor der „Predigerfalte" aus dem tätigen Riga Entflohene zog im April 1771 als Konsistorialrat in das weltverlorene Bückeburg ein. Es reizte ihn, dort als Nachfolger seines verehrten Abbt zu wirken; der schwer zu befriedigende Herder wußte sich indessen nicht wie Abbt in die eigenartige Natur des leidenschaftlich der Kriegswissenschaft

ergebenen Grafen Wilhelm zu schicken, während er zu seinem Trost in dessen Gattin, der frommen, leidenden Gräfin Maria, eine ihn ganz verstehende und von ihm aufs innigste verehrte „schöne Seele" fand. Es deuchte Herder und seiner treuen Karoline wie eine Erlösung, als er im Oktober 1776 endlich dem Rufe als Generalsuperintendent nach Weimar folgen konnte. In dem kleinen weimarischen Hafen, den Goethe mit Freundeshand eröffnet hatte, sollte Herders stolzes Lebensschiff trotz wiederholter Versuche, die Fahrt in die Klippen des Göttinger Universitätstreibens hinaus zu wagen, dauernd vor Anker bleiben.

Schon in der „Bückeburger Verbannung" und im Umgang mit Gräfin Maria hatte sich Herder dem kirchlichen Christentume wieder genähert, und wie in Bückeburg woben sich auch in Weimar, während das Verhältnis zwischen Karl August und seinem Oberhofprediger niemals ein herzliches werden wollte, die zartesten Seelen- und Geistesbande zwischen Herder und der Gemahlin seines fürstlichen Gebieters, der sich tief unglücklich fühlenden Herzogin Luise. Sie vertraute sich Herders Leitung an, während dessen dienstliche Stellung fortwährend zu Reibungen mit dem Herzog und bis 1779 wie dann wieder in Herders letzten Jahren auch mit dem treumeinenden Freund Goethe führte. Herder nahm es leidenschaftlich ernst mit den Pflichten, welche die oberste Leitung der weimarischen Schul- und Kirchenverhältnisse ihm auferlegte. Im Lobe des Predigers Herder stimmten nicht nur Sturz und Schiller überein, dem Herders einfach-würdiger Vortrag besser als je im Leben eine andere Predigt gefiel, sondern auch seine stets mißtrauischen orthodoxen Gegner mit den von Herder wiederholt angegriffenen liberalen Geistlichen. Daß er aber erst 1789 als Vizepräsident des Konsistoriums voll in die ihm von Anfang zugesicherte Stelle einrücken konnte, steigerte die ohnehin unvermeidlichen Verdrießlichkeiten seines Amtes ins Maßlose. Das Anwachsen der Familie hielt ihn zeitlebens unter dem Drucke von Geldsorgen. Und wenn Frau Karoline als die treueste, verständnisvollste Arbeitsgenossin, ja, wie ihr Gatte zu scherzen pflegte, als Autor Autoris seiner Schriften ihrem vergötterten Herder auch die Steine möglichst aus dem Wege zu räumen suchte, so ermangelte sie doch für ihre eigene Person nicht minder wie dieser selbst der großen notwendigen Kunst, „der armen Kunst, sich künstlich zu betragen". Eine Elektra-Natur ist die leidenschaftliche Frau von Goethe genannt worden. Herders bitteres Gefühl des Verkanntseins und der Schädigung seiner freien Geistesarbeit durch die erdrückende Berufslast wurde durch Karolines Heftigkeit über wirklich oder vermeintlich ihm zugefügte Unbill nicht gemildert.

In Herders Naturanlage aber war seine Unzufriedenheit mit jeder Einzelarbeit und mit fast allen Menschen, die seinen Lebenspfad kreuzten, gegründet. „Er fühlte sich als einen überlegenen Kopf" und doch auf Schritt und Tritt von lauter untergeordneten Geschöpfen abhängig und gehemmt. Die liebevoll milde Nachsicht und vorsichtige Abwehr, mit der Goethe sich behaglich in der Unvernunft des Lebens einzurichten verstand, blieb Herder zu seinem Unglück stets fremd. Aus seinem vielfach gehemmten Tätigkeitsbedürfnis entwickelte sich allmählich ein krankhaft gereizter Zustand, der erst sein Gemüt, zuletzt auch seine Urteilskraft verdüsterte. Und mit einer Begabung ohnegleichen in der ganzen deutschen Literatur ist Herder doch in bitterer Unzufriedenheit mit sich und der Welt geschieden. So weit und tief seine Wirkungen auch gingen, in der Literatur nahm er schon im Anfang der neunziger Jahre nicht mehr die Führerstellung ein, die für den Verfasser der „Fragmente" zu erwarten gewesen war.

Der Schüler Hamanns und Lehrer Goethes war in seiner fruchtbaren Schaffenskraft,

die nach allen Seiten Anregungen und fortwirkende Ideen aussprühte, im Anfang der siebziger Jahre eine kaum minder außerordentliche Erscheinung als der junge Goethe selbst. Wie haben allein die paar fliegenden Blätter „Von deutscher Art und Kunst“ (1773), für die er Möser und Goethe sich zu Mitarbeitern gewann, gezündet! Hier hoffte der ernste Möser ein ganz neues Verständnis für „deutsche Geschichte“ zu wecken, indem er die wahren Bestandteile des deutschen Volkes und dessen Nationalcharakter in der Geschichte der „gemeinen Landeigentümer“ aufzeigte. Der jugendlich begeisterte Goethe predigte angesichts des Straßburger Münsters „Von deutscher Baukunst“. Und Herder selbst verkündet, indem er sich von den ferneren Griechen und galanten Franzosen zu der Natur des germanischen Dichters Shakespeare wendet, bereits den kommenden deutschen Dramatiker, der Shakespeares Denkmal „aus unseren Ritterzeiten in unserer Sprache, unserem so weit abgearteten Vaterlande herzustellen“ verspricht, den Dichter des „Götz von Berlichingen“. Er bereitet durch die Erklärung der „Lieder alter Völker“ und die Vergleiche zwischen der mittleren englischen und deutschen Dichtkunst vor auf das Erscheinen seiner eigenen, so lange und sorgfältig erwogenen Sammlungen, auf die „Volkslieder“ (1778—79).

Herder hatte ursprünglich eine Auswahl deutscher Volksgesänge und Balladen nach dem Muster von Percys englischer Sammlung (vgl. S. 235) beabsichtigt. Allein trotz der Mitarbeit eines auserlesenen Freundeskreises, in dem wir Lessing und Goethe treffen, schien der Vorrat der noch erhaltenen deutschen Lieder nicht dazu auszureichen. So ließ Herder denn in seinen beiden Bänden Stimmen aller Völker erklingen. Von dem „Webegesang der Valkyriur“ aus der Edda und dem Todeslied Ossianischer Helden bis zu dem von Goethe beigesteuerten morlakischen „Klaggesang von der edlen Frauen des Asan Aga“, vom lappländischen Renntierliedchen bis zum peruanischen Gebet an die Regengöttin durchstreifte der Sammler alle Zeiten und Zonen. Herder beschränkte sich dabei nicht auf das eigentliche Volkslied. Er wählte unbedenklich auch aus der Kunstdichtung, wenn sie völkische Eigenart zu frischer Geltung brachte. Eine eigene Abteilung ist „Liedern aus Shakespear“ eingeräumt. Mit feinstem Anempfinden wußte der Übersetzer die Seele jedes Liedchens in seiner Nachbildung festzuhalten. Und aus den tausendfältigen Offenbarungen all der Lieder erglänzte die Dichtkunst wie die Muttersprache des menschlichen Geschlechtes. Das Menschliche, das alle wollen sollten, ertönte aus den mannigfaltigen Völkerstimmen, an deren harmonischem Getümmel sich „wohlgemut zu erfreun“ noch der greise Goethe in den Versen „Weltliteratur“ aufforderte.

Mit Recht hat Goethe in seiner poetischen Charakteristik des vor ihm dahingegangenen Jugendfreundes in der Festdichtung von 1818 die Verdienste Herders um das Volkslied, die mit seiner Übersetzertätigkeit aufs engste verbunden sind, vor allem gefeiert. Ist doch Herders bekannteste, ja in weiteren Kreisen beinahe allein gekannte Arbeit, die Verdeutschung des Cid, die er noch in seinen letzten Lebensmonaten ausführte, leider nicht auf Grund der spanischen Volksromanzen vom Cid Campeador, sondern nach einer getrübten französischen Vorlage erfolgt. Daß er selbst aus dieser noch den echten Geist des Originals zu beschwören wußte, beweist Herders Ahnungsvermögen für das echt Poetische, auch wenn dessen Goldadern unter taubem Gestein verborgen lagen. Zu eigenem dichterischen Schaffen reichte Herders Begabung freilich nicht aus. So viel er auch zu verschiedenen Zeiten in verschiedenen Dichtungsarten sich versuchte, in schweren Klopstockschen Oden, Kantaten, lyrischen Dramen („Brutus“, 1772—74; „Äon und Äonis“, einem Gegenstück zu Goethes „Paläophron und Neoterpe“, 1801; „Admetus' Haus“, 1803), Paramythien und anderen Lehrdichtungen, so wurde dabei doch stets ein Mangel an gestaltungskräftiger Phantasie bemerkbar. In wunderbarer Weise war er dagegen durch sein feinfühliges Anempfindungsvermögen zum Übersetzen befähigt, sei es, daß er einzelne Stellen aus Shakespeare und

Ossian zur besseren Erklärung des Dichters übertrug oder in der formgetreuen Wiedergabe von Epigrammen aus der griechischen Anthologie ein Muster von deutschen Distichen, an deren Bau sich bis dahin erst wenige versucht hatten, aufstellte. Er vermochte es, sich als Dolmetscher ebenso in den Geist der ältesten und schönsten Lieder der Liebe aus dem Morgenlande (1778) und der biblischen Erzählungen zu versetzen, wie er mittellateinische Odendichter, vor allen seinen Liebling Balde (vgl. S. 33), sinn- und formgetreu verdeutschte.

Von seinen ersten Schritten an zeigt Herder mitfühlendes Verständnis für die dichterischen Erscheinungen der verschiedenen Jahrhunderte und Völker. Er sucht nicht mehr als ästhetischer Kritiker nach ihrer Übereinstimmung mit irgendwelchem klassischen Regelmuster zu urteilen, sondern will das jeder Zeit und jedem Lande Eigentümliche, das Charakteristische und Ursprüngliche in seinem geschichtlichen Werden und seiner Berechtigung verstehen lernen. Indem ihm dabei der enge Zusammenhang der Literatur mit der ganzen Sprach- und Religionsentwickelung, der politischen und Kulturgeschichte klar wird, führt ihn sein Forscherweg schon früh und immer aufs neue über die engeren Literaturgrenzen weit hinaus. Von der literarischen Kritik der „Fragmente" hatte er sich schon 1770 zur „Abhandlung über den Ursprung der Sprache" gewendet, und vier Jahre später fühlte er sich gedrängt, mit den Rhapsodien über die „Älteste Urkunde des Menschengeschlechts" in die Entstehungsgeschichte der Religionen hineinzuleuchten.

Zur gleichen Zeit (1774) entwirft er bereits in Ausführung der in Fülle sich drängenden Pläne seines aus warmem Herzen und erregtem Geiste strömenden „Reisejournals" eine erste Skizze des Bildungsganges der Menschheit: „Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit. Beitrag zu vielen Beiträgen des Jahrhunderts". Allein gerade während dieser Arbeit überzeugt er sich von der Notwendigkeit, zunächst erst selber noch über Einzelfragen größere Klarheit zu gewinnen. So beteiligt er sich wiederholt an der Lösung verschiedener Preisaufgaben mit seinen Untersuchungen über die „Ursachen des gesunkenen Geschmacks bei den verschiedenen Völkern, da er geblühet" (1773), den „Einfluß der Regierung auf die Wissenschaften und der Wissenschaften auf die Regierung" wie den „Einfluß der schönen in die höheren Wissenschaften" (1781). Er greift auf Studien über die bildende Kunst zurück, zu denen ihn bei Ausarbeitung der drei „Kritischen Wäldchen" zuerst Lessings „Laokoon" und Winckelmann angeregt hatten, und erweitert sie zu einer Art Geschichte der „Plastik" (1778). Dabei bewegt er sich freilich auf einem seiner Natur fremderen Gebiete, während er mit den Büchern „Vom Geist der ebräischen Poesie" (1782—83), für die er des englischen Bischofs Robert Lowth Vorlesungen über das gleiche Thema (de sacra poesi Hebraeorum, 1753) wichtige Anregungen verdankte, seine Lieblingsforschungen über die „älteste Geschichte des menschlichen Geistes" wieder aufnimmt, klärt und vertieft. Und wie Herder die älteste Religions- und Völkergeschichte aufhellen will, so stürzt er sich mit den „Provinzialblättern an Prediger" (1774) und den „Briefen, das Studium der Theologie betreffend" (1780—81) leidenschaftlich in die vorderste Reihe des Kampfes gegen die Aufklärung für eine veredelnde Belebung der Religion und ihrer Pflege durch freie, tiefere Bildung des Geistes und Herzens der zur Seelsorge Berufenen. Nicht die christliche Kirche, sondern die christliche Menschheit ist das Ideal des Theologen wie des Geschichtsphilosophen Herder. Er sucht sich abseits von den Wegen der zünftigen Philosophen und Theologen Klarheit zu verschaffen über die zwei Hauptkräfte „Erkennen und Empfinden" der menschlichen Seele (1774—78), wie er in einigen

Gesprächen „Gott" (1787) aus langjähriger Beschäftigung mit Spinozas Schriften heraus und doch selbständig Gott und Natur in ihrer Durchdringung zu erfassen strebte.

Erst nachdem er so in rastloser Arbeit und in einer Reihe von Schriften, deren jeder der unverkennbare Stempel seiner Persönlichkeit aufgedrückt ist, einen Einblick sich errungen hatte in die psychologische Grundlage der menschlichen Natur und in das Wirken des menschlichen Geistes in Dichtung, Kunst, Staat, Religion, Wissenschaft, ging er daran, den schon 1769 gefaßten großen Plan auszuführen. Zwischen 1784 und 1791 ließ er die vier Teile seiner „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit" erscheinen (siehe die beigeheftete Tafel „Eine Seite aus Herders Entwurf zum 5. Kapitel des 2. Buches der ‚Ideen'").

Die Geschichte der Menschheit ist auch für Herder, wie für Lessing, eine „Erziehung des Menschengeschlechts". Er glaubt an eine fortschreitende Entwickelung, deren Ziel er in der Humanität erblickt, deren einzelne Abschnitte er aber in ihrem rein natürlichen Verlaufe ohne Voraussetzungen und Theorien betrachtet haben will. Wie er in seinen „Fragmenten" die Literatur abhängig von Klima, Sprache, Denkart erklärte, so geht er in der Geschichte des Menschengeschlechtes aus von dessen Nährboden, der Erde. Er will das Geistige aus dem Körperlichen, das Vernünftige aus dem Natürlichen ableiten. Orient und klassisches Altertum, Mittelalter, Renaissance und Gegenwart werden auf Grund eines für Herders Zeit erstaunlich umfassenden Sonderwissens geschildert, glänzende, für die Geistesart des Verfassers höchst charakteristische Einzelbilder ordnen sich dem großen Rahmen ein, der uns durch alle zeitweiligen Hemmungen hindurch den Fortschritt naturgemäßer Entwickelung vor Augen stellen soll.

In dieser großzügigen philosophischen Geschichtsbetrachtung steht nicht nur Herder selbst auf voller Höhe. Die ganze Bildung des 18. Jahrhunderts, die auf eine freie Entfaltung aller menschlichen Kräfte hinzielt und an eine fortschreitende Vervollkommnung glaubt, ist hier zu ihrem Höhepunkt gediehen. Die Naturlehre Rousseaus ist, ihrer Übertreibungen entkleidet, die Grundlage für eine neue Geschichtsbetrachtung geworden, die eben durch Entwickelung der menschlichen Natur das Humanitätsideal zu erreichen hofft. Die ganze Geschichtschreibung des 19. Jahrhunderts, mag sie auch in strenger, notwendiger Fachschulung ganz andere Wege gewandelt sein, hat sich unter dem Einfluß von Herders „Ideen" gebildet, und ein so tief anregendes, glänzendes geschichtsphilosophisches Buch wie Houston Stewart Chamberlains „Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts" (1899) erscheint geradezu als ein Parallelwerk aus dem Schlusse des 19. zu den Herderschen „Ideen" des scheidenden 18. Jahrhunderts, in denen es sein unverkennbares Vorbild hat.

Um die nicht zum geplanten Abschluß gediehenen „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit" gruppieren sich die vorangehenden wie die nach 1784 noch folgenden Arbeiten Herders wie Vorstudien und weitere Einzelausführungen. Zugleich steht aber dieses sein eigentliches Haupt- und Lebenswerk auch auf der Grenzscheide, von der aus sein Weg ihn wieder abwärts leitete, bis der „wackere Bannerträger in dem literarischen Freiheitskampfe des 18. Jahrhunderts" am Anfang des neuen Säkulums verständnislos, vergrämt und verbittert abseits stand von der neuen, großen Bewegung in Philosophie und Dichtung. Den „Ideen" war Kant als scharfer Kritiker entgegengetreten. Von da an wurde Herder durch immer heftigere Feindschaft geschieden von seinem alten Lehrer, der in der Königsberger Studienzeit sich ihm als ein freundlicher Führer in das weite Gebiet der Weltweisheit erwiesen hatte.

Wir gewahren ja in Literatur und Leben nur zu oft die betrübende Erscheinung, daß, die als Jünglinge Schulter an Schulter in den Kampf gezogen waren, als reife Männer

Eine Seite aus Herders Entwurf (1782?) zum 5. Kapitel des 2. Buches der „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit“.

Nach der Originalhandschrift, im Goethe- und Schiller-Archiv zu Weimar.

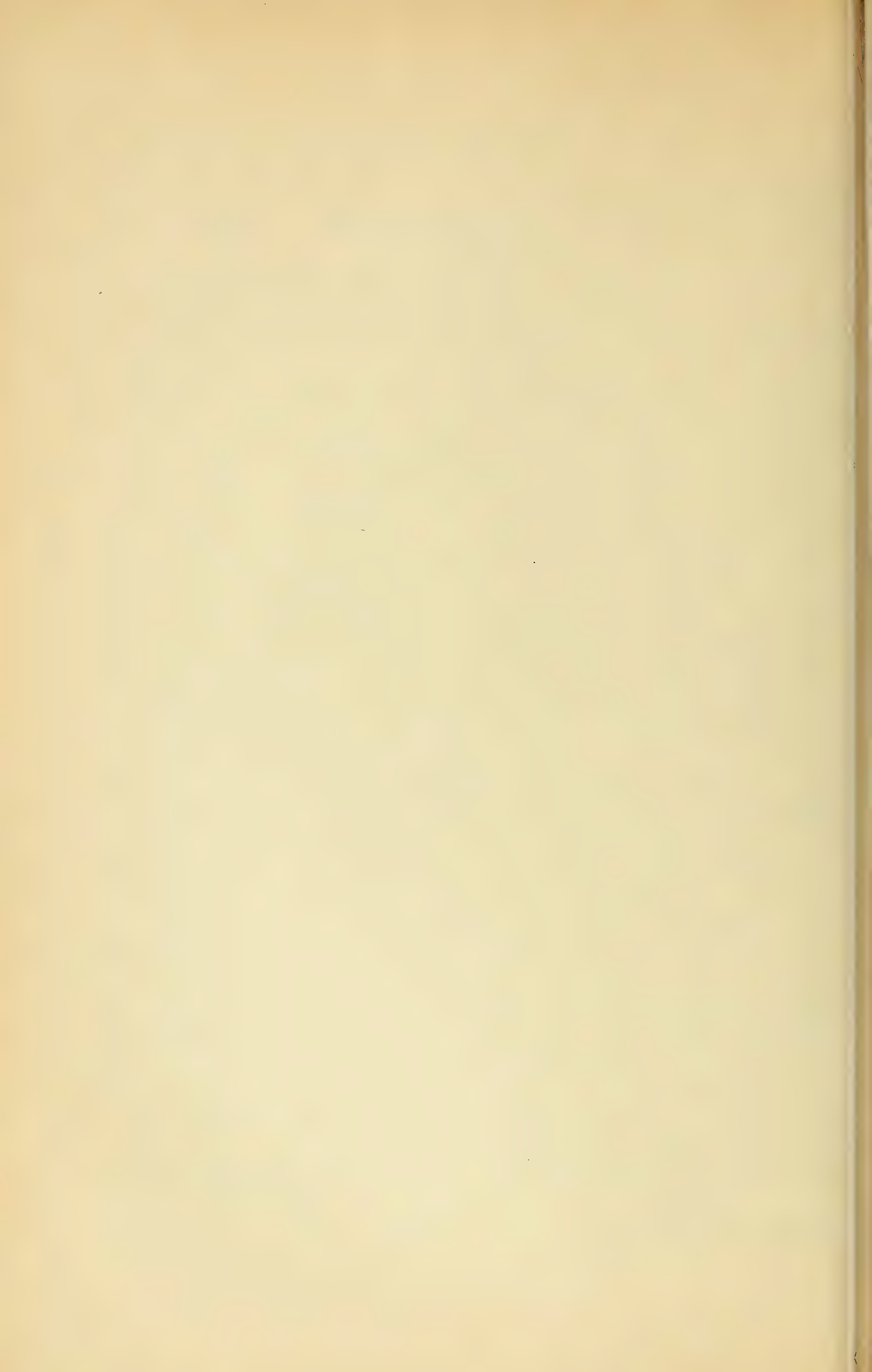
5. Vorzüge des Menschen vor seinen Brüdern, den Erdthieren.

Es wäre ein sehr ~~un~~ unwahres Lob, ~~das~~ das man dem Menschen machte, wenn man jede Kraft u. Fähigkeit der belebten Natur in ihm dem größesten Grad nach finden wollte; gewiß hätte er alsdenn keine Kraft, keinen Genuß der Kräfte: denn offenbar höbe Eine die Andre auf. Die größeste Reizbarkeit in allen Theilen würde die größeste Empfindung entweder zur Qual machen oder zerstören u. wenn er wie die Spinnen tasten ~~wollt~~ wollte, könnte er gewiß nicht, wie ein Löwe, springen.

Die Schöpfung ist dazu geschaffen, daß sie auf jedem Punkt genoßen, gefühlt, gedacht werde; es mußten also mancherlei Organisationen seyn, sie ~~also~~ überall zu fühlen u. zu kosten. Jedes Element hat seine Geschöpfe: jedes Geschöpf seine Welt u. Eigenheit des Daseyns. ~~Empfindung~~ Der [illegible] u. die Fische leben in einer andern Glückseligkeit als der Kolibri oder der Condor; sie mußten also eine ganz andre Organisation, ein ~~ganz~~ anderes Gefühl des Übel- u. Wohlseyns haben. ~~Diese~~ Alle diese im Menschen vereinigen zu wollen, ist Thorheit u. ihm gar den Besitz von allen Vollkommenheiten der lebendigen Schöpfung zuzusprechen, ist die ärgste Lüge. Tausend Geschicklichkeiten u. Künste der Thierschöpfung sind ihm, die er nie erreicht, ja die er gar nicht begreift; und so muß es auch im Lebendigen dieser Künstler ~~[illegible]~~ Empfindungen u. Reize geben, von denen er ~~gar~~ keinen Begriff hat.

~~So wie es eine der ungereimtesten Philosophien war, die alle Thiere für Maschinen erklärte.~~

Wir sind jetzt alle darüber einig, daß es eine ungereimte Philosophie war, die alle Thiere für Maschinen erklärte; wahrschein,



sich feindlich gegenüberstehen. Gerstenberg, der in seinen „Schleswigischen Literaturbriefen" (S. 238) als Vorläufer von Herders „Fragmenten" sich getummelt hatte, gab alle dichterische und kritische Beschäftigung auf, um sich ausschließlich dem Studium von Kants bewunderter Philosophie zu widmen; Herder, der ehemalige, begeisterte Schüler Kants, verschwendete in den drei Bänden der „Kalligone" (1800) seine sinkenden Kräfte im Kampfe gegen Kants siegreich fortschreitende Lehre.

Gerstenberg hatte in den „Schleswigischen Literaturbriefen" für die deutsche Lyrik den aus Empfindung strömenden Gesang statt des witzigen Liedes gefordert, Herder von den „Fragmenten" an unablässig auf den Jungbrunnen des Volksliedes hingewiesen. Die Jugend, die bereits unter Klopstocks Einwirkung herangewachsen war, traute ihrem begeisterten Willen auch die Kraft zu, die neue deutsche Dichtung voll Gefühl und Tugend herbeizuführen.

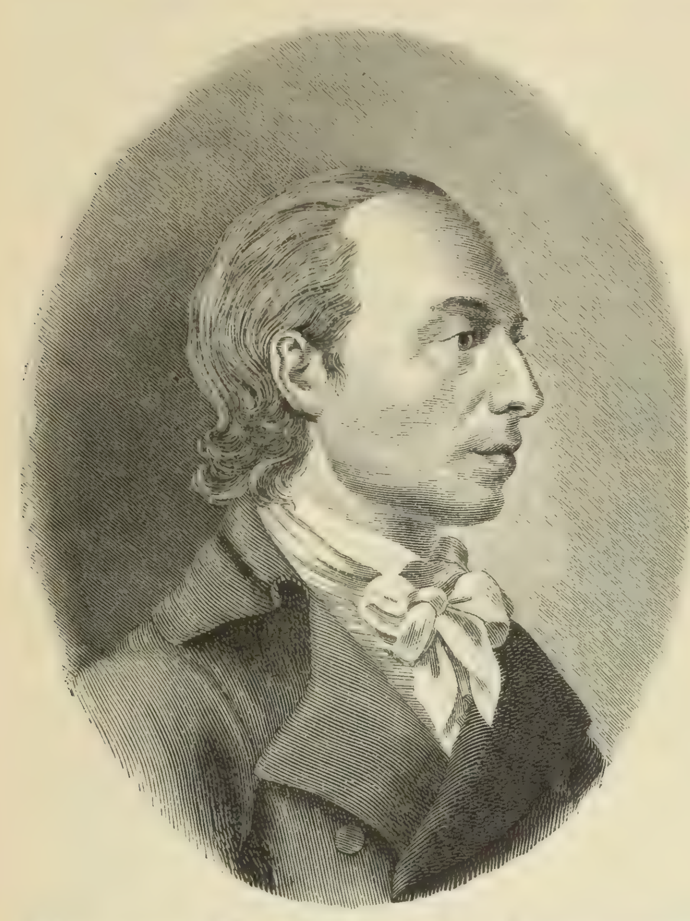
Ähnlich wie früher die Bremer Beiträger zu Leipzig, fanden sich vom Frühjahr 1772 an in Göttingen dichtende Studenten zusammen, die es danach verlangte, ihre Überzeugungen in der Literatur zur Geltung zu bringen. Zwar „in und um Göttingen" herrschte, wie Bürger noch 1779 spottete, „eine von allem Geniewesen ohninfizierte Luft". Allein gerade in dieser nüchternen Gelehrtenrepublik feierte das Geniewesen seine hoffnungstrunkenen Jugendfeste.

Der Schleswiger Christian Heinrich Boie, in dem die dichtenden Jünglinge ihren treuen Mentor fanden, war freilich nicht selber von dem Genietaumel erfaßt. Als eine Art Hofmeister junger Engländer war er schon seit 1769 in Göttingen ansässig und wurde erst 1781 Landvogt in seinem Geburtsort Meldorf. Wenig denken unsere Studenten, wenn sie so gern das Lied des Handwerksgesellen von der „Lore am Tore" singen, daran, daß wir die Übersetzung dieser wie manch anderer englischer Verse Boie verdanken. Indessen nicht als Dichter, sondern als Herausgeber von Gedichten anderer hat Boie seinen Ehrenplatz in der Geschichte der deutschen Lyrik erworben, wie er als Begründer des „Deutschen Museums" (S. 213) in die Entwickelung des deutschen Zeitschriftenwesens rühmlich fördernd eingriff.

Boie, der sich vor allem der englischen Literatur zuneigte, mag wohl durch seinen vertrautesten Freund, Friedrich Wilhelm Gotter (vgl. S. 183), den guten Kenner der französischen Literatur, zuerst auf den seit 1765 in Paris erscheinenden „Almanac des Muses" aufmerksam gemacht worden sein. Beide gemeinsam faßten mit Unterstützung Kästners, als eines Vertreters der älteren Generation, den Plan, auch in Deutschland regelmäßig eine Auswahl aus den besten lyrischen Erzeugnissen des Jahres unter Vordruck eines Kalenders zu veranstalten. Die ursprüngliche Absicht der Herausgeber, von denen übrigens Gotter schon beim zweiten Jahrgange ausschied und 1775 durch Voß ersetzt wurde, im Unterschied von ihrer französischen Vorlage nur ungedruckte Gedichte in ihren Musenalmanach aufzunehmen, ließ sich nicht festhalten.

Mit dem ersten Jahrgang des Göttinger „Musenalmanachs" (für 1770), der regelmäßig schon im Herbst vor Beginn des Kalenderjahres, nach dem er sich nannte, ausgegeben wurde, erhielt die äußere Geschichte der deutschen Lyrik ein neues und besonderes Ansehen. Ein gut Teil der Geschichte unserer lyrischen Dichtung und ihrer besten Leistungen ist in den Musenalmanachen und jährlichen Blumenlesen enthalten, die nun massenhaft von allen Seiten her auftauchen (siehe die Tafel „Die wichtigsten Musenalmanache" bei S. 255).

Die erste Blütezeit der Musenalmanache reicht von 1770 bis 1806. Aus der unübersehbaren Schar der nach den Befreiungskriegen wetteifernden Musenalmanache und Taschenbücher gelang es dem von Amadeus Wendt gegründeten „Deutschen Musenalmanach" unter Chamissos Leitung, alle anderen in ähnlicher Weise zu übertreffen, wie es im 18. Jahrhundert erst dem Göttingischen, dann dem Schillerschen Musenalmanach geglückt war. Nach längerer Pause haben sich erst in der stürmischen Literaturbewegung im Ausgang des 19. Jahrhunderts die verscheuchten kleinen Schiffchen mit lyrischer Jahresfracht von neuem hervorgetraut. Die Musenalmanache wagen es noch einmal, um die Gunst der Leser und Leserinnen zu werben. Und 1896 erschien wieder wie vor 126 Jahren ein „Göttinger Musenalmanach, herausgegeben von Göttinger Studenten", dem dann andere Universitäten mit studentischen Musenalmanachen nachfolgten.



Johann Heinrich Voß. Nach dem Stich von A. Schule (Zeichnung von F. K. Gröger, 1801).

Schon als der erste einer so langen und einflußreichen Reihe nimmt Boies Göttinger Musenalmanach eine besondere Stellung ein. Seine außergewöhnliche Bedeutung gewann er während einiger Jahre dadurch, daß er, ohne einer Partei zu dienen, doch der natürliche Sammelpunkt erst der Göttinger Freunde, alsbald der Geniedichter überhaupt wurde. Bürgers „Lenore" und mehrere Gedichte Goethes sind in Boies Musenalmanach auf 1774 zuerst gedruckt worden. Aber auch die jungen Dichter selbst, die im „Hain" ihre Ideale zu verwirklichen hofften, erhielten eine ganz wesentliche Stärkung, indem sie sich an Boie und dessen rasch zu Ansehen gelangten Almanach anschließen konnten.

Durch Gedichte, die er für den Musenalmanach einsandte, wurde Johann Heinrich Voß (1751—1826), der Sohn eines armen mecklenburgischen Schullehrers, mit Boie bekannt. Boie ermöglichte es, daß Voß die Sklaverei seiner Hauslehrerstelle aufzugeben und Ostern 1772 das ersehnte Universitätsstudium in Göttingen zu beginnen vermochte. Bald durfte er dann auch dem Namen nach das Studium der Theologie mit dem der Altertumswissenschaften vertauschen. Durch Überlassung des Musenalmanachs verschaffte Boie in der Folge dem Freunde die Mittel, daß er seine Schwester, die treffliche Ernestine, heimführen konnte. Als Rektor erst zu Otterndorf im Lande Hadeln, dann zu Eutin hat Voß in rüstigem Schaffen als Schulmann und Dichter in fröhlicher Dürftigkeit ein patriarchalisches Familienleben an der Seite der klugen, tätigen Hausfrau geführt, die mit den heranwachsenden Knaben verständnisvoll lauschte, wenn der Vater die althellenische Kunde von den Irrfahrten des

Dulders Odysseus in seinen kunstvoll verfertigten deutschen Hexametern vorlas. Treusorgend folgte Ernestine dem Eheherrn nach Jena und 1805 nach Heidelberg, wo Hofrat Voß an der neugeordneten Universität eine freie, ehrenvolle Stellung bekleidete. In diesem letzten Lebensabschnitt zu Heidelberg traten freilich die weniger liebenswürdigen Eigenschaften von Voßens ehrlich-ernstem, aber auch leidenschaftlich-derbem Wesen hervor. Bei ihm, der in den Göttinger Tagen selber Volkslieder gesammelt hatte, war im Alter sein von Hause aus rationalistisch nüchterner Sinn so mächtig geworden, daß er die Herausgeber von „Des Knaben Wunderhorn" in den Bann tat. Den ehemals liebsten der Jugendfreunde aber bekriegte er wegen dessen Übertritt zur katholischen Kirche mit wütender Unduldsamkeit in der Streitschrift „Wie ward Fritz Stolberg ein Unfreier?" (1819).

Erst durch den Zutritt der beiden Reichsgrafen Christian und Friedrich Leopold zu Stolberg (1748—1821 und 1750—1819) erwarb die studentische Vereinigung junger Dichter im Dezember 1772 das, was ihren Mitgliedern als die Weihe ihres Strebens erschien, die Teilnahme und das Lob Klopstocks. Nicht Karl Friedrich Cramer, der kritiklos bewundernde Biograph Klopstocks und Sohn seines alten Freundes, sondern erst die Stolbergs stellten die Verbindung her zwischen Klopstock und seinen Verehrern in Göttingen. Am 12. September 1772 hatten Voß und Hölty, der schwermütige Johann Friedrich Hahn aus Zweibrücken, die beiden Miller aus Ulm und der Theolog Thomas Wehrs in dem Wäldchen östlich vom Dorfe Weende im Mondschein unter heiligen Eichen den Bund geschlossen.

„Wir umkränzten", schrieb Voß, der zum Ältesten erwählt wurde, „die Hüte mit Eichenlaub, legten sie unter den Baum, faßten uns alle bei den Händen, tanzten so um den eingeschlossenen Stamm herum, riefen den Mond und die Sterne zu Zeugen unseres Bundes an und versprachen uns eine ewige Freundschaft. Dann verbündeten wir uns, die größte Aufrichtigkeit in unseren Urteilen gegeneinander zu beobachten und zu diesem Endzwecke die schon gewöhnliche Versammlung noch genauer und feierlicher zu halten."

Das Bundesjournal, das von der Gründung bis zum Oktober 1773 neunundsechzig Sitzungen verzeichnet, und das Bundesbuch, in das die von der Mehrzahl gebilligten Gedichte eingetragen wurden, legen Zeugnis ab von dem Eifer, wenn auch nicht immer von der poetischen Begabung der Mitglieder des Bundes oder Hains (der Name „Hainbund" wird erst 1804 von Voß gebraucht), wie sie sich im Streben nach Deutschheit nach Klopstocks Ode „Der Hügel und der Hain" nannten:

Des Hügels Quell ertönt von Zeus,
von Wodan der Quell des Hains.

Gerade jetzt im rechten Augenblicke war die längst ersehnte Sammlung von Klopstocks „Oden" erschienen (1771; vgl. die Abbildung, S. 151). Die Erwartung der bereits angekündigten „Gelehrtenrepublik" weckte bei Klopstocks Jüngern unbestimmte große Hoffnungen auf den Anbruch eines neuen, herrlichen Zeitalters deutscher Dichtung.

„Mit dem Bunde hat Klopstock große Dinge im Sinne", meldete Voß seinem Freunde Brückner. Der verehrte Meister wolle Gerstenberg, Schönborn, Goethe zum Eintritt bestimmen, ja selbst Mitglied werden. Am Ende der „Gelehrtenrepublik" (vgl. S. 153) wendet sich Klopstock in der Tat ermutigend an die Jünglinge, „deren Herz jetzo laut vor Unruh schlägt" in Hoffnung des kühnen Aufschwungs deutscher Eigenart und Herrlichkeit. Wie die treuherzig schwärmenden Haingenossen am 2. Juli 1773 den Geburtstag des Meisters feierten, das hat wieder Voß dem Freunde geschildert. „Oben stand ein Lehnstuhl ledig, für Klopstock, mit Rosen und Levkojen bestreut, und auf ihm Klopstocks sämtliche Werke. Unter dem Stuhl lag Wielands Idris zerrissen. Jetzt las Cramer aus den Triumphgesängen und Hahn etliche sich auf Deutschland beziehende Oden von Klopstock vor. Die Fidibus waren aus Wielands Schriften gemacht.

Boie, der nicht raucht, mußte doch auch einen anzünden und auf den zerrissenen Idris stampfen. Hernach tranken wir in Rheinwein Klopstocks Gesundheit, Luthers Andenken, Hermanns Andenken, des Bundes Gesundheit, dann Eberts, Goethens (den kennst Du wohl noch nicht?), Herders usw. Klopstocks Ode ‚Der Rheinwein' ward vorgelesen, und noch einige andere. Nun ward das Gespräch warm. Wir sprachen von Freiheit, die Hüte auf dem Kopf, von Deutschland, von Tugendgesang, und Du kannst denken, wie. Dann aßen wir, punschten, und zuletzt verbrannten wir Wielands Idris und Bildnis."

Es war ein Höhepunkt der Begeisterung, und zuversichtlich rief Voß aus: „Der Bund muß in Deutschland obenan stehen, mit Klopstock können wir's." Allein nicht ganz zwei Monate nach jener erhebenden Feier mußten die Brüder Stolberg bereits Göttingen verlassen, und der Eintritt von Leisewitz bot keinen Ersatz. Im Jahre 1775 schied Voß selber, 1776 auch Boie von Göttingen. War der Göttinger Parnaß nach Bürgers Spott gewachsen „so schnell als die Weiden am Bache", so schien er mit dem Ende der Burschenherrlichkeit auch wieder verschwunden. Doch dies war wirklich nur Schein. Nicht bloß der Göttinger Musenalmanach bewahrte die Erinnerung. Die selbstlos-hingebende Begeisterung an das Große und Edle ist nie fruchtlos. Sie hebt und adelt zum mindesten ihre Träger selbst. Sie ziemt allen, und am meisten der Jugend, deren schönstes Vorrecht sie ist. Von der Begeisterung, die jene reinen Jünglinge erfüllte, ging ein Strom frischen Lebens durch unsere Literatur.

Was das Bundesbuch von Voßischen Oden, Stolbergischen Freiheitsgesängen und anderen Nachahmungen Klopstockischer Dichtung aufnahm, gehörte nicht zum Besten, was die Freunde ihrer Eigenart nach zu leisten vermochten. Die Haingenossen vermieden, obwohl sie sich Bardennamen beilegten, den Gebrauch der germanischen Mythologie. Aber in Tyrannenhaß und Hermannskultus verstiegen sie sich in unnatürliches Pathos. Vor allem den biederen Voß, den seine Begabung auf die Pflege bürgerlicher Idyllendichtung hinwies, wollten die schweren Oden gar nicht kleiden. Mehr zu Hause fühlte sich das gräfliche Brüderpaar im Preise altdeutscher Tugend und Tapferkeit. Das „Lied eines deutschen Knaben" und das „Lied eines alten schwäbischen Ritters an seinen Sohn" sind beinahe volkstümlich geworden. Es hatte bei einem Stolberg mehr Wahrheit als bei einem anderen, wenn Friedrich Leopold im „Rüsthaus in Bern" klagte:

Das Herz im Leibe tut mir weh,
wenn ich der Väter Rüstung seh;
ich seh zugleich mit nassem Blick
in unsrer Väter Zeit zurück!

Die romantische Verklärung des Mittelalters klingt hier schon in ersten Tönen vor, während die Ritterballaden selbst im Gefolge der von Goethes „Götz" ausgehenden Ritterdichtung erscheinen. Die Schweizerreise, die beide Brüder 1775 in Gesellschaft Goethes ausführten, gab dem Freiheitssänger Stolberg Anlaß, auch „Wilhelm Tells Geburtsstätte im Kanton Uri" zu feiern.

Die Gedichtsammlung der beiden Brüder von 1779 zeigt überall eine kindlich liebenswürdige Freude an den Gegenständen, die bald anakreontisch, bald empfindsam, bald nach Klopstocks, bald nach Bürgers Art behandelt werden. Ein eigenes festes Zugreifen fehlt durchaus. Von der Geniekraft des echten Sturmes und Dranges ist in beiden Brüdern nichts vorhanden. Der hatte nur, wie ein viel zu starker fremder Trank, die leicht entflammbaren Jünglinge berauscht. Ihre gefällige dichterische Begabung bleibt überall im Dilettantismus stecken. Der ältere Bruder hat als Übersetzer griechischer Lyrik (1782) und des Sophokles (1787), der jüngere in seiner Ilias-Übertragung (1778) und Verdeutschung vier Äschyleischer Tragödien (1802) am besten sein poetisches Können gezeigt. Nach seinem

Übertritt zum Katholizismus, der aus lauterer innerer Überzeugung erfolgte, schrieb Friedrich Leopold eine fünfzehnbändige „Geschichte der Religion Christi" (1806—18). Wie immer es mit dem historischen Werte des in katholischen Kreisen viel gelesenen Werkes beschaffen sein mag, als Erzähler hat sich Stolberg in einzelnen Teilen, z. B. der Darstellung der beiden ersten Kreuzzüge, ebenso wie in den Schilderungen seiner „Reise in Deutschland, der Schweiz, Italien und Sizilien" (1822) nicht übel bewährt.

Beide Brüder zeigen sich überall als im besten Sinne vornehme und nach raschem Verrauchen des angenommenen Genietaumels maßvolle Naturen; Friedrich Leopold mild und versöhnlich auch bei persönlicher Kränkung, Christian trockener und von härterem Stoffe. Beide sind überzeugungstreu und opferbereit, für Vaterland, Dichtkunst und Religion warm begeistert. Bei der durchaus französischen Gesinnung des deutschen Adels hatten die jungen deutschen Dichter wohl Grund, mit offenen Armen die beiden vornehmen Jünglinge aufzunehmen, die in stolzem Vaterlandsgefühle sich so völlig als Vater Klopstocks deutsche Schüler gaben. Es war eine ganz ungewohnte soziale Erscheinung, als in Göttingen, wo eine eigene Grafenbank, deren Einrichtung noch den Spott der Xeniendichter herausforderte, auch im Hörsaal die Lernenden an den Standesunterschied mahnte, die Reichsgrafen Stolberg Brüderschaft schlossen mit Voß, dem armen Lehrersohn, der vom Stundengeben kärglich die Mittel gewann, seine geliebte Philologie zu studieren.

Zwischen Voß und Friedrich Leopold von Stolberg haben sich „die Fäden akademischer Frühzeit durch Freundschaft, Liebe und fortgesetzte Teilnahme" in den achtziger Jahren zu einem zweiten traulichen Zusammenleben in Eutin verwoben. Stolbergs Gattin, die holde Agnes, wußte die bereits auftauchenden und später unversöhnlich klaffenden Gegensätze der beiden Haingenossen weiblich milde auszugleichen.

Anläßlich der Sammlung von V o ß e n s „Lyrischen Gedichten" (1802) hat Goethe in liebevoller Versenkung in Voßens Eigenart „des Dichters poetisches Leben aus seinen Gedichten zu entwickeln" unternommen, während die Romantiker diese „schwarze Suppen-Poesie" des gemeinen Menschenverstandes mit Spott überschütteten. Sie verhöhnten als „ganz eigene fromme Ergießungen des Enthusiasmus des Essens" dasselbe „Kartoffellied", dem Goethe das Verdienst zuschreibt, den rohen, leichtsinnig zerstreuten Menschen aufmerksam zu machen auf das ihn umgebende, alles ernährende holde Wunder des nach langem, stillem Weben und Wirken unbegreiflich „aus der Erde quillenden" Segens.

> Nur ein Knöllchen eingesteckt,
> und mit Erde zugedeckt!
> Unten treibt dann Gott sein Wesen!
> Kaum sind Hände g'nug zum Lesen,
> wie es unten wühlt und heckt!

In jedem Falle kommt in solchen Liedern, die einerseits um die gemeine Wirklichkeit der Dinge den Schein einer gemütlichen Poesie weben, anderseits die Dichtung als Lehr- und Erziehungsmittel verwenden, Voß' wahres Wesen viel mehr zur Geltung, als wenn sich sein Odenflug um Mitternacht durch Sphärengesang zum Paradies erhob oder der Eroberer schmachvollem Unfug entgegendonnerte. Die zuverlässig tüchtige und durchaus ehrenfeste, aber nüchterne und aufs Nützliche gerichtete Eigenart des niedersächsischen Bauern bricht bei Voß immer und überall hervor. Nicht die erhabene Größe und Schönheit, sondern die einfache Natürlichkeit entzückte ihn an seinen geliebten Alten. Dieser Zug zur

Natur, deren vollendetste Darstellung Voß gleich Goethes Werther bei Homers göttlichem Sauhirten Eumäos und den Abenteuern des Dulders Odysseus fand, war aber bei dem derbgesunden Hausvater und tätigen Schulmanne nicht Werthers sentimentalische Sehnsucht nach Natur, sondern behaglich naive Freude in und an der ihn umgebenden Natur. So nahm auch die Idyllendichtung bei Voß einen ganz anderen Charakter an, als ihr seit der Renaissance und noch soeben bei Geßner aufgeprägt worden war.

Als tüchtiger Kenner des Griechischen vermochte Voß sich den unverfälschten Theokrit zum Vorbild zu nehmen, dem er sich auch in Beibehaltung des Hexameters anschloß. Er hatte jedoch nicht minder Herders Anweisung zum richtigen Verständnis Theokrits aus den „Fragmenten" beherzigt: Schäfer mit höchst verschönerten Empfindungen hörten auf, Schäfer zu sein. Das Ideal der Idylle erklärte Herder für erreicht, „wenn man Empfindungen und Leidenschaften der Menschen in kleinen Gesellschaften so sinnlich zeigt, daß wir auf den Augenblick mit ihnen Schäfer werden, und so weit verschönert zeigt, daß wir es den Augenblick werden wollen."

Das Streben der Sturm- und Drangzeit nach Naturwahrheit führt gerade auf dem Gebiet der konventionellen Schäferdichtung einen Umschwung herbei. In den Idyllen von Voß und Maler Müller, ja teilweise selbst in Höltys Idyllen, treffen wir statt der verliebten, wohlredenden Schäfer aus Arkadien endlich Bauern, Winzer, Invaliden, Fischer aus Mecklenburg, Hannover und der fröhlichen Rheinpfalz. Müller und Voß nehmen sogar die Mundarten zu Hilfe, um ihren Idyllen die Farben der Wirklichkeit zu geben. Der Weg zur Dorfnovelle und zu dem Bauerndrama des 19. Jahrhunderts öffnet sich. Schon in Göttingen hatte Voß an „deutsche Idyllen" gedacht. Ein Bauer, der auf dem Weinfelde pflügt und einem Reisenden von Varus und Hermann erzählt, schien ihm ein reicherer Stoff als die Vergilischen Eklogen. Als Voß aber in dem Musenalmanach auf 1776 mit seiner Idyllendichtung hervorzutreten begann, verschwanden solche Einflüsse der Bardendichtung vor dem Wunsche, die Wirklichkeit und Gegenwart selbst vorzuführen. Damit ließ sich auch am besten die etwas schulmeisterliche Absicht verbinden, zu belehren und zu ermahnen, anmaßenden Dünkel und rohen Mißbrauch der Vorrechte an den höheren Ständen zu bestrafen. Der Dichter, dessen Großvater selbst noch den Druck der Hörigkeit empfunden hatte, läßt seine mecklenburgischen Bauern bei der nächtlichen Roßhut von dem Geiz und der Tücke des Gutsherrn erzählen, der dem „Leibeignen" das Geld für den Loskauf ablockt und ihm dann doch die Freiheit verweigert. Das düstere Leid von Reuters „Kein Hüsung" klingt hier schon in verwandten Motiven an. Auch „die Freigelassenen" wissen noch zu erzählen von den haßerfüllten Verwünschungen gegen den Gutsherrn, der redliche Hüfner

> von der verbesserten Huf' abwarf in die Kate des Kohlhofs,
> wo sie bei dauerndem Frone das Brot kaum warben mit Taglohn!
> Und wer im Hunger sich nahm vom Ertrag des eigenen Schweißes,
> oder was über den Zaun herabhing, der büßte gelagert,
> wohl zu verdaun, wie es hieß! auf spitzigen Eggen im Kerker!

Der unbestimmte Tyrannenhaß der Haingesänge erhielt hier einen greifbaren sozialpolitischen Inhalt. Der revolutionäre Hauch der Geniezeit weht durch diese Idyllen; wie das ferne Grollen der französischen Freiheitsforderungen ertönt der Ausruf des mißhandelten Hörigen:

> Mensch sei der Bauer, nicht Vieh; doch Unmensch, wer ihn gekettet
> durch willkürlichen Zwang, ihn selbst und die Kinder der Kinder!

Daneben tauchen natürlich auch freundlichere Bilder des Landlebens auf, bei der Heumad und auf der Bleiche, beim Kirschpflücken und des „Winterawends" am Spinnrad. Do werd wat Snicksnack drerschiert, Lieder gesungen, mit Gespenstergeschichten gegruselt. Vom wilden Heer, in dessen teuflischen

Reihen alle die Vorfahren ihrer adligen Bedränger auf dem Mordwege an den Hünengräbern dahinfahren, wissen die Bauern ebenso zu erzählen, wie der Schäfer am „Riesenhügel“ von den Zauberinnen Hela und Chrimhild Schauerliches zu berichten weiß.

Von den Bauern geht dann die Idylle in das Haus des wackeren Dorfschulmeisters hinein, zum „siebzigsten Geburtstag“ (1781). Zunächst dem Schulhaus aber steht der Pfarrhof, und hier tritt uns bräutlich geschmückt entgegen die liebliche „Luise“. In den Musenalmanachen auf 1783 und 1784 und in Wielands „Merkur“ sind gesondert die drei Idyllen „Des Bräutigams Besuch“, „Das Fest im Walde“, „Der Brautabend“ (oder „Die Vermählung“) erschienen, die Voß dann, durch reichliche Zusätze erweitert und auch sonst vielfach geändert, in den Gesamtausgaben der „Luise“ von 1795 und 1800 vereinigte.

Die gemütliche Breite, mit der diese kleine Welt des Pfarrhauses anschaulich dem Leser vorgeführt wird, erfüllt mit philisterhaftem Behagen. Weder Konflikt noch Spannung unterbricht den einfachen, kaum Handlung zu nennenden Vorgang. Auf sanftschwellendem, moosigem Waldsitz bereiten das gütige Mütterchen und das blühende Mädchen in vereinter sorgender Geschäftigkeit den köstlichen Trank des Auslands, den würzig dampfenden Kaffee. Mit treffenden Worten weiß der würdige Pfarrer von Grünau Nahes und Fernes zu Herzen zu führen, sobald ihm das rosige Mägdlein die Pfeife entzündet. Und wenn er unter dem allumfassenden Himmel als echter Aufklärer wortreich gegen die höllische Pest der Unduldsamkeit gesprochen hat, so begrüßen die Fröhlichen mit Klopstocks und Glucks Liedestönen den über dem Waldsee aufsteigenden silbernen Mond.

Im Frühjahr nach dem Waldfest betreten wir am goldenen Maimorgen das Pfarrhaus von Grünau selbst, in das der Bräutigam, froh der ihm verheißenen Pfarre, überraschend zum Besuche gekommen ist. Wieder kehrt er im Herbst, bevor steht die Hochzeit; die gnädige Gräfin, die viel zu Luisens Beisteuer bewilligt, ist mit ihren Kindern am Polterabend im Pfarrhaus. Übermütig probieren die Mädchen Luise den Brautstaat an, so tritt sie geschmückt in die geräumige, gastliche Stube. Der Vater aber, von dem Anblick und den eigenen Reden ergriffen, traut das Paar sofort. Das Ständchen, das der Kantor zum Brautabend bringen wollte, ertönt nun bereits zu Ehren des jungen Paares, das nach der ernsten geistlichen Rede manche volkstümliche Neckerei über Wiege und Eiapopei zu hören bekommt. Und beim Schall von Geig' und Trompet' und polterndem Brummbaß flüchtet unter dem Jubel, Glückwunsch und Gelächter der Gäste das junge Paar zur bräutlichen Kammer.

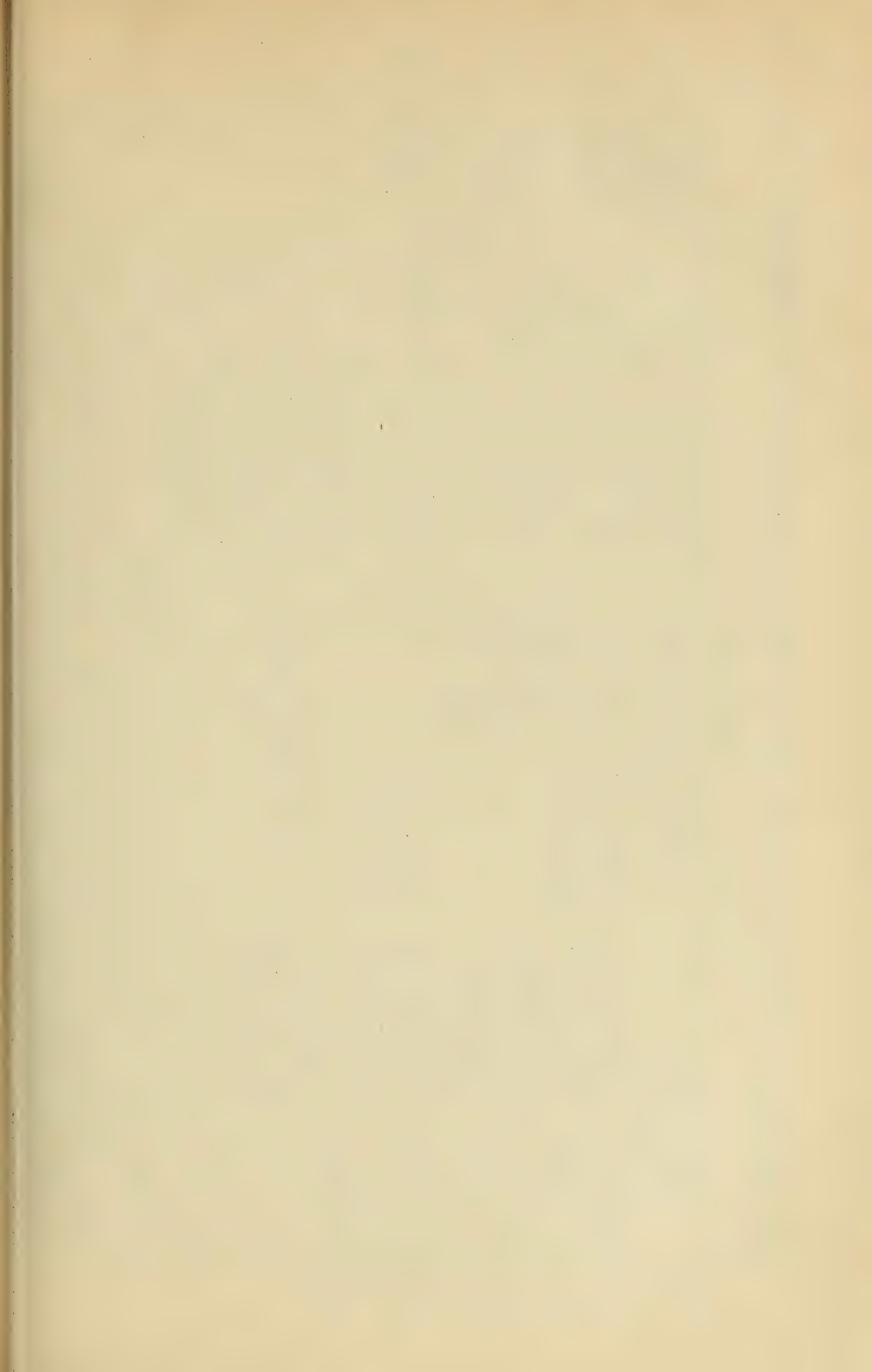
Wenn der ehrwürdige Pfarrer von Grünau in seinen Reden auch leicht allzu belehrsam wird und nicht wie in Goethes „Hermann und Dorothea“ ein weiterer Horizont sich hinter diesem liebenswürdigen Kleinleben auftut, so öffnet sich uns in dieser beschränkten Welt doch ein gut und gemütvoll Stück deutschen Familienlebens. Mag Voß dabei auch Goldsmiths „Landprediger von Wakefield“ ein wenig verpflichtet sein, so schuf er mit seinen Vorzügen und Schwächen, seiner hausbackenen Natürlichkeit und freundlichen Moralität doch ein echt deutsches Originalwerk, das in allen Leserkreisen verwandte Stimmungen sympathisch berührte. Das Alltägliche so einfach und natürlich und doch zugleich wieder so dichterisch darzustellen, dies Geheimnis hatte Voß als Odyssee-Übersetzer in jahrelangen Mühen von dem „grauen jonischen Sänger“ erlernt. Im Jahre 1781 hat Johann Heinrich Voß seine Verdeutschung von „Homers Odüßee“ im Selbstverlage herausgegeben.

Die Versuche, den ältesten und kunstreichsten Vater aller Poeten in deutscher Zunge reden zu lassen, begannen schon im 16. Jahrhundert. Im achtzehnten hatten Gottsched 1737 in reimlosen Alexandrinern, Pyra, Wieland und Bodmer in Hexametern, nach ihnen Klopstock sich an der Wiedergabe einzelner Stellen versucht, ehe der alte Bodmer 1778 mit seiner treuherzigen Übersetzung der Werke Homers überraschend hervortrat. Durch seine Hexameter wurde zum ersten Male der bis dahin allein herrschenden Prosa-Übersetzung von Christian Tobias Damm (1769) eine lesbare metrische Verdeutschung an die Seite gesetzt.

Bodmers Arbeit fand trotz ihrer altväterischen Unbeholfenheit selbst Goethes und Herders Beifall. Aber schon hatte man im Göttinger Dichterkreise höhere Anforderungen an eine Homer-Übersetzung zu stellen begonnen. Von 1771 an veröffentlichte Bürger Proben einer Ilias-Übersetzung in reimlosen fünffüßigen Jamben und zog sich dadurch eine poetische Herausforderung Fritz Stolbergs zu, der als Schüler Klopstocks nur den Hexameter gelten lassen wollte. Wirklich brachte Stolberg 1779 seine Ilias-Übersetzung in Hexametern zustande und erlebte die Genugtuung, daß auch Bürger nur wenige Jahre später seine Ilias-Verdeutschung in Hexametern fortsetzte.

Voß hatte zuerst in Göttingen bei Übersetzung eines englischen Werkes von Blackwell über Homer sich an deutscher Wiedergabe der eingestreuten Verse versucht, doch erst 1777 trat er mit einer größeren Übersetzungsprobe öffentlich hervor. Für ihn, dem die Griechen als die einzigen Lehrer der Poesie galten, „wo außer Mutter Natur welche seind", mußte der Wettkampf deutscher und griechischer Dichtersprache besonders anreizend sein. Und in der „Odyssee" von 1781 hat er ihn glücklich bestanden. Nicht vergeblich hatte er gestrebt, im Studium der Minnesänger und Luthers seinem Deutsch „die alte Verve" wiederzugewinnen, die unserer Sprache durch das verwünschte Latein und Französisch ganz verloren gegangen sei. Wie sein Verhältnis zu den Griechen nicht ein künstliches, sondern ein rein natürliches war, so wußte er auch den echten Ton Homerischer Einfalt zu treffen. In Wortbildungen und gewagten Zusammensetzungen leitete ihn sein gesundes Empfinden, stets fand er das rechte Wort wie den mannigfaltig dem Inhalt sich anpassenden Rhythmus. So machte er den griechischen Sänger wirklich deutsch. An Voßens „Odyssee", der 1793 die deutsche „Ilias" gefolgt war, hat Goethe in erster Reihe gedacht, wenn er noch im höchsten Alter rühmte, es hätten wenig andere auf die höhere deutsche Kultur einen solchen Einfluß gehabt wie Voß. An seiner „Odyssee" in der ersten Fassung und August Wilhelm Schlegels Shakespeare haben nicht nur alle folgenden Meister deutscher Übersetzungskunst gelernt: Voß und Schlegel haben damit etwas einem Originalwerk Nahekommendes in unserer Sprache geschaffen. Leider hat Voß selbst in den späteren Überarbeitungen seine Arbeit geschädigt, indem er statt einer deutschen Odyssee in deutsch gebauten freieren Hexametern immer mehr einen griechischen Homer mit Unterjochung der deutschen Sprache zu geben sich abquälte. Aber wie viele andere sich bis auf Wilhelm Jordan (1876) und Hans Georg Meyer (1905) an der Verdeutschung der Odyssee versuchten, so ist es trotz dem besseren Gelingen mancher Einzelheiten doch keinem geglückt, mit seiner Arbeit die Voßische Gesamtleistung zu verdrängen. Ermutigt von dem Erfolge der „Odyssee" und „Ilias" hat Voß erst allein, dann in Gemeinschaft mit seinen Söhnen noch eine lange Reihe von Verdeutschungsarbeiten geliefert, den ganzen Vergil (1799), Ovids „Verwandlungen" und römische Lyriker, Hesiod und Theokrit, Aristophanes (1821) und sämtliche Schauspiele Shakespeares (1818—29).

Durch ein ähnlich pedantisch-rücksichtsloses Verfahren wie bei der schädigenden Umarbeitung seiner eigenen Odyssee-Übersetzung hat Voß auch in anderen Fällen gezeigt, daß sich sinnig dichterisches Empfinden und unpoetische Nüchternheit in seinem Tun gar seltsam vermengten. Voß hat sich bei Herausgabe der Gedichte seines jung gestorbenen Haingenossen Hölty ebenso schlimm versündigt wie der Berliner Ramler einstens durch seine eigenmächtigen Verbesserungen Kleists und Lichtwers. Freilich bilden der in allem gesunde und derbe Voß und der schwindsüchtige Ludwig Heinrich Christoph Hölty



Die wichtigsten Musenalmanache im 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts.

Almanac des Muses,
Paris seit 1765.

Musen Almanach,
herausgegeben von **Chr. Heinrich Boie**, in **Göttingen**, bey J. C. Dieterich (1770—75).

Musen Almanach,
von den Verfassern des bisherigen Göttinger Musenalmanachs, herausgegeben von **Joh. Heinr. Voß**, in **Lauenburg**, im Selbstverlag (1776—79).

Musen Almanach,
herausgegeben von **J. H. Voß** und **L. Fr. G. v. Göckingk**, in **Hamburg**, bey C. E. Bohn (1780—88).

Musen Almanach,
herausgegeben von **J. H. Voß**, in **Hamburg**, bey C. E. Bohn (1789—99).

Musen Almanach
für 1800. Der lezte. Herausgegeben von **J. H. Voß**, in **Neustrelitz**, beym Hofbuchhändler Ferd. Albanus.

Musen Almanach,
herausgegeben von **L. Fr. G. v. Göckingk**, in **Göttingen**, bey J. C. Dieterich (1776—78).

Musen Almanach,
herausgegeben von **Joh. Gottfried Bürger**, in **Göttingen**, bey J. C. Dieterich (1779—94).

Musen Almanach,
herausgegeben von **Karl Reinhard**, in Göttingen, bey J. C. Dieterich (1795—1802).

Göttinger Musen Almanach
für das Jahr 1803. Aus den Beyträgen der bisherigen Mitarbeiter von **K. Reinhard**, Göttingen und Leipzig, bei P. Ph. Wolf.

Musen-Almanach
für das Jahr 1804. Poetische Blumenlese. Fünfunddreißigster und letzter Jahrgang. Herausgegeben von **K. Reinhard**, Göttingen, und Münster, bei P. Waldeck (1807).

Polyanthea,
ein Taschenbuch für das Jahr 1807, herausgegeben von **K. Reinhard**, Münster, bei P. Waldeck.

[Göttinger Musen Almanach
für 1896 und folgende Jahre. Herausgegeben von Göttinger Studenten, Göttingen, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung. Ihm reihten sich Musenalmanache von Studenten verschiedener Hochschulen an.]

Musen-Almanach
für das Jahr 1803 (herausgegeben von **Sofie Mereau**), in Göttingen, bey J. C. Dieterich.

Almanach der deutschen Musen,
herausgegeben von **Chr. Heinrich Schmidt** (Gießen), in **Leipzig**, im Schwickertschen Verlage (1770—75).

Almanach der deutschen Musen,
herausgegeben von **Chr. H. Schmidt** (Gießen), in **Leipzig**, in der Weygandschen Buchhandlung (1776—81).

Leipziger Musenalmanach,
herausgeg. von Fr. Traugott Hase u. a., in **Leipzig**, im Schwickertschen Verlage (1776—83).

Musenalmanach oder poetische Blumenlese,
herausgegeben von Aug. Cornelius Stockmann, in **Leipzig**, im Schwickertschen Verlage (1784—87).

Barden-Almanach der Teutschen,
Der erste, herausgegeben von **Gräter** und Münchhausen, in Neustrelitz (1803).

Wienerischer (Wiener) Musenalmanach,
herausgegeben zuerst von **J. F. Ratschky**, dann von **Prandstetter, Blumauer, Gottlieb Leon**, in **Wien** (1777—96).

Neuer Wiener Musenalmanach,
in **Wien** (1798, 1800–1801).

Wiener Musenalmanach
auf das Jahr 1802 und 1803, in **Wien**.

Schwäbische Blumenlese,
herausgegeben von **Gotthold Fr. Stäudlin**, in **Tübingen**, bey J. G. Cotta (1782—87, im feindlichen Wettkampfe mit Schillers Anthologie).

Musenalmanach,
herausgegeben von **G. Fr. Stäudlin**, in **Stuttgart**, im Selbstverlag (1792—93).

Anthologie
auf das Jahr 1782, herausgeg. von **Friedrich Schiller**, in **Stuttgart** bei Joh. B. Metzler.

Musen-Almanach
für das Jahr 1796, herausgegeben von **Fr. Schiller**, in **Neustrelitz** bei dem Hofbuchhändler Michaelis.

Musen-Almanach,
herausgegeben von **Fr. Schiller**, in **Tübingen** in der J. G. Cottaischen Buchhandlung (1797—1800).

Musen-Almanach
für das Jahr 1802, herausgegeben von **A. W. Schlegel** und **L. Tieck**, in **Tübingen** in der Cottaschen Buchhandlung.

Musenalmanach (grüner),
herausgegeben von **L. A. v. Chamisso** und **K. A. Varnhagen**, in Leipzig und **Berlin** (1804—1806).

Musenalmanach,
herausgegeben von **Leo v. Seckendorf**, in **Regensburg** (1807—1808).

Poetischer Almanach
für 1812, besorgt von **Justinus Kerner** (Weinsberg), in **Heidelberg**.

Deutscher Dichterwald,
besorgt von **J. Kerner**, 1813 in **Tübingen**.

Musen-Almanach
für das Jahr 1802, herausgegeben von **Bernhard Vermehren** in **Jena**.

Taschenbuch
auf das Jahr 1804, herausgegeben von **Chr. M. Wieland** und **J. W. Goethe**, in **Tübingen** in der Cottaschen Buchhandlung.

1748—76) in Leben und Dichten einen so ausgesprochenen Gegensatz, daß ein feineres Verständnis für Höltys zarte, schwermütige Lieder und Oden von Voß kaum gefordert werden kann. Im Göttinger Dichterkreise haben sich der Hannoveraner Hölty und der Schwabe Martin Miller in Nachahmungen der Minnesänger hervorgetan, die seit 1759 durch Bodmers Sammlung wieder der deutschen Literatur zurückgegeben waren. Wenn Hölty die zarteren Töne des Minnesangs anschlägt und Walters von der Vogelweide Preis der deutschen Zucht (vgl. Bd. I, S. 205) als „Vaterlandslied" aufs neue vorträgt, so möchte man Voßische Lieder wie „Das Milchmädchen", „Obsternte", „Heureigen" mit den Äußerungen von Herrn Steinmars (vgl. Bd. I, S. 211/12) derberer Lebenslust vergleichen. Hölty hat ein von seiner Schwermut gemütsverwandt angezogener Dichter, der unglückliche Lenau, mit dem schönen Namen „Freund des Frühlings" begrüßt.

Den Mai und das erste Veilchen, den milden Abendstern und des Mondes Silberschein auf dem Leichenstein feiert Höltys sanft melodische Weise. Weicher als Klopstock zittert er der künftigen Geliebten entgegen. Wenn sein „Frauenlob" auch „des keuschen Leibes unsers lieben Weibes" gehrt, so sind seine Minnelieder und Petrarcaschen Liebesseufzer doch ohne jedes sinnliche Verlangen. Die Ahnung des frühen Todes breitet die Stimmung sanften Entsagens selbst über fröhliche Anwandlungen aus. Wenn Freundesscherz und süßes Mädchenlächeln zu genießen, auch „der rechte Gebrauch des Lebens" auf dieser schönen Erde ist, so mahnt doch die „Rose" nicht minder als der „Dorfkirchhof" den Elegiensänger an die Vergänglichkeit. Das „Totengräberlied" regt Hamletsche Betrachtungen an; aber den besten Rat für dieses Pilgerleben gibt doch der alte Landmann seinem Sohne: „Üb' immer Treu' und Redlichkeit bis an dein kühles Grab". Die Verwertung volkstümlicher Spuksagen hat Hölty mit Voß gemein. Wenn er aber unter dem Einflusse Tassos den Siegesreigen des Christentums bei Eroberung des heiligen Grabes singt, so weist er uns noch entschiedener als Stolberg den Weg vom Göttinger Sturm und Drang zur Hardenbergischen Romantik.

Höltys seelenvolles, schwermütiges Lied sprach noch zu allen empfindsamen Gemütern, als der Freiheitsdonner der Haingesänge bereits verklungen war. Hölty ist der bedeutendste Lyriker des Bundes, denn Bürger, Claudius und Göckingk stehen seinen Mitgliedern wohl freundschaftlich nahe, sind aber niemals wirklich Mitglieder des Hains gewesen. Bürger erregte bei einem Bundesfeste Anstoß, da er, weniger sittenstreng als die Bundesbrüder, auch auf Wieland ein Hoch ausbringen wollte. Leopold Friedrich Günter von Göckingk (1748—1828), der abwechselnd mit Bürger und mit Voß die Besorgung des Musenalmanachs teilte, wäre seinen Leistungen nach überhaupt eher der Wielandschen Schule beizuzählen als den Göttinger Genossen, mit denen ihn persönliche Beziehungen verbanden. Seine Epistelpoesie trägt völlig den Charakter der geistreich spielenden Poesie des Halberstädter Kreises (Gleim, Jacobi, Klamer Schmidt), dem er Ende der sechziger Jahre als Referendar auch örtlich angehörte. Lotte von Lengefeld mochte, feinfühlig wie sie war, nicht viel von dem Dichter wissen, der viele Worte, aber wenig Gefühl finde. Bei der Lesermasse und auch bei der Kritik dagegen genoß Göckingk seit der Veröffentlichung seiner „Lieder zweier Liebenden" (1777) den Ruhm eines zweiten Petrarca. Selbst Bürger meinte, als er den lyrischen Roman von „Amarant und Nantchen" gelesen hatte, wenige Gedichte seien wahrer und stärker im Gefühl und Ausdruck. Die wirklichen Verhältnisse, die den „Liedern zweier Liebenden" teilweise zugrunde liegen, geben der Dichtung in der Tat Leben und Frische. Göckingk verfügt über „lachenden Witz". Aber die Empfindung ist nicht innerlich wahr, sondern nur künstlich in die Höhe getrieben; selbst seiner Sinnlichkeit fehlt alle kräftige Leidenschaft.

Den jungen tugendliebenden Barden des Hains wirklich durch verwandte Gesinnung

zugehörig erscheint dagegen der Holsteiner Matthias Claudius (geb. zu Reinfeld 15. August 1740, gest. zu Hamburg 21. Januar 1815). Als Revisor an der Altonaer Bank führte er im Kreise seiner zahlreichen Familie ein stilles, von echter Frömmigkeit erfülltes Leben. Mit Klopstock, Voß, der Familie Stolberg pflog er freundschaftlichen Umgang, und der Buchhändler Friedrich Christian Perthes, dessen opferwillige vaterländische Gesinnung sich 1813 nicht minder bewährte als sonst seine geschäftliche Tüchtigkeit, suchte sich unter Claudius' Töchtern die Hausfrau aus. Nicht eine hervorragende Begabung, sondern die starkausgeprägte gemütvolle Persönlichkeit gibt den Arbeiten von Claudius ihre Anziehungskraft. Auch er fühlt sich vor allem als Vertreter des gesunden Menschenverstandes, doch in anderem Sinne als die Philosophen der gleichnamigen Richtung. Wenn er nach der Zeitschrift, die er von 1771 bis 1775 leitete, sich selbst „Der Wandsbecker Bothe" nannte und unter dieser Maske schrieb, so wollte er eben als einfacher Mann aus dem Volke, als schlichter Bote sich der Gelehrtheit und Verkehrtheit gegenüberstellen. So nimmt er in seiner Weise nachdrücklich genug teil an dem Verlangen der Genies nach Natur und Ursprünglichkeit.

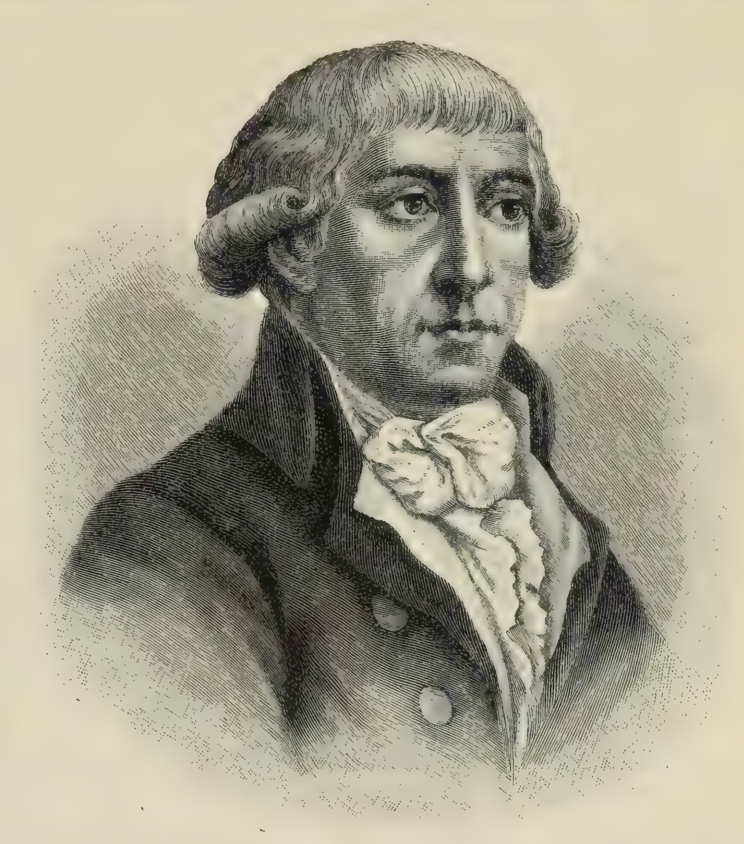
Von der Aufklärung will er ebensowenig wissen wie Hamann. Aber seine Frömmigkeit hindert den wahrheitsliebenden Mann keineswegs, im Wolfenbütteler Fragmentenstreit (vgl. S. 187/189) ein kräftig Wörtlein für Lessing einzulegen, für den die gewöhnlichen Bänke nicht passen, oder vielmehr er passe nicht für die Bänke und sitze sie alle nieder. Und diese wie andere Wahrheiten kleidet er nun mit köstlichem Humor ein in den Bericht über die Audienz, die Asmus samt seinem Vetter beim Kaiser von Japan gehabt habe. Claudius versteht es ausgezeichnet, in Rezensionen über die verschiedensten Bücher, bei Verspottung aller möglichen Verhältnisse sich hinter der Botenmaske des „Asmus omnia secum portans" (Der alles bei sich tragende Asmus), wie er seine Werke (1775—1812) nannte, zu verbergen. Sein anspruchsloser Humor bleibt immer frisch, fast immer völlig ungezwungen, und wie kindlich liebenswürdig gibt er sich dabei! Sein Urteil ist selbständig und trifft mit gesundem Sinn ins Schwarze. Dazwischen ertönen dann schlicht und herzlich die Lieder: „Bekränzt mit Laub den lieben vollen Becher", „Am Rhein, am Rhein, da wachsen unsre Reben, gesegnet sei der Rhein!" Urians Reise um die Welt mit ihrem sprichwörtlich gewordenen Anfang: „Wenn jemand eine Reise tut, so kann er was erzählen", klingt an die komischen Romanzen an, wie sie vor Bürgers Schaffung der ernsten Ballade üblich waren.

Ballade und Romanze — wirklich unterscheidende Merkmale zwischen beiden aufzusuchen, ist innerhalb der Grenzen unserer deutschen Literatur ein völlig vergebliches Bemühen — sind im älteren Volksliede auch in Deutschland vertreten, doch stehen sie immerhin hinter der Kraft der englisch-schottischen Balladen, der epischen Fülle, dem geschichtlichen Inhalt und der glühenden Farbenpracht der spanischen Romanzen bedeutend zurück. In der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts fand die Ballade anfangs bloß als komische Romanze zur Verspottung des volksbeliebten Bänkelsängerliedes Eingang. So haben Gleim, der vielseitige Johann Friedrich Löwen, der erste Geschichtschreiber des deutschen Theaters, und Daniel Schiebeler, beide in Hamburg lebend, komische Romanzen im Bänkelsängertone geschrieben. Höltys Balladen sind noch auf einen ähnlichen Ton gestimmt, und Bürger selbst ist in den „Weibern von Weinsberg", in den frivolen Reimen der „ebentheyerlichen Historiam von der Prinzessinn Europa und einem uralten heidnischen Götzen Jupiter" zur komischen Ballade zurückgekehrt. Aber die Wirkung der von Percy mitgeteilten

altenglischen Balladen war stark genug, um in Deutschland die Kunstdichter Bürger und Goethe gleichzeitig zu dem Versuche einer Neuschaffung der Volksballade anzuspornen.

In Boies Göttinger Musenalmanach auf 1774 ist Bürgers „Lenore“ im Herbst 1773 erschienen. Der Graziendichter, der bis dahin als Übersetzer der lateinischen „Nachtfeier der Venus“ und für seine Besingung ländlich unschuldiger Freuden in leichtbeschwingten kurzen Reimen („Das Dörfchen“) im halberstädtischen Kreise gefeiert worden war, trat damit ein für die Gründung einer neuen, volkstümlich deutschen Lyrik.

Gottfried August Bürger ist in der Jahreswende von 1747 zu 48 im Pfarrhause zu Molmerswende (bei Halberstadt) zur Welt gekommen. Der Großvater wollte ihn gegen seine Neigung zum Theologen machen, er aber geriet in Halle in den leichtfertigen Kreis, den Klotz um sich und zu seinem literarischen Dienst gebildet hatte. Die schlimmen Eindrücke dieser Studentenzeit gaben Bürgers angeborenen sinnlichen Neigungen neue Nahrung. Mit Mühe gelang es Boie und anderen Freunden, ihn während seines Rechtsstudiums in Göttingen noch glücklich aus einem ersten Schiffbruch zu retten. Von 1772 an bekleidete er zwölf Jahre lang die an Verdrießlichkeiten überreiche Stelle eines Amtmanns zu Gelliehausen (Gericht Altengleichen). In übler Stunde faßte er dann den Entschluß, es als akademischer Lehrer in Göttingen zu versuchen. Zwar fehlte es ihm nicht an Lehrerfolgen; er zuerst las in Göttingen über die Hauptmomente der Kantischen Philosophie. Der junge August Wilhelm Schlegel schloß sich ihm so innig an, daß Bürger selber ihn als seinen poetischen Sohn besang. Aber die 1789 erlangte unbesoldete Professur der Ästhetik konnte ihn nicht vor bitterer Not schützen. Krank und arm, gebrochen an Leib und Seele, gab der hungernde Dichter, der einst so jugendmutig alle zu überflügeln gehofft hatte, am 8. Juni 1794 „mit kaltem, gleichmutsvollem Sinn“ sein lästig Leben hin.



Gottfried August Bürger. Nach dem Stich von J. D. Fiorillo, in der Prachtausgabe von Bürgers „Gedichten“, Göttingen 1796.

„Zu verbluten mit Geduld“ forderte ein frühes Gedicht Bürgers von dem um „Minnesold“ Werbenden. Ihn selbst traf Amors Pfeil mit Widerspitzen, „der zerfleischet ganz sein Herz“. Leichtsinnig und übereilt hatte er die eine Schwester, Dorette Leonhart, gefreit, während seine Neigung bereits der jüngeren Auguste, seiner Molly, zugewandt war. Die in Goethes „Stella“ als Auskunftsmittel zugelassene Doppelehe führte Bürger mit beiden Schwestern durch. Lieder wie die „Elegie als Molly sich losreißen wollte“ erzählen von den Stürmen und Qualen dieser Liebe, in denen die Pflicht der Leidenschaft unterlag.

Der Tod seiner Gattin ermöglichte es Bürger endlich, der Geliebten seine Hand zu bieten, und das „Hohe Lied von der Einzigen" hat noch, nachdem das Grab schon nach einem kurzen Wonnejahre sein „goldenes Kleinod" verschlungen hatte, hinausgejubelt, was er „am Altare der Vermählung in Geist und Herzen empfangen". Hätte der Trauernde nur seine taubengleich zwischen Erd' und Himmel hin und her irrende Liebe nicht aufs neue sich zur Erde niedersenken lassen! Das Schwabenmädchen Elise Hahn, das angeblich in Begeisterung für die Dichtung sich selber Bürger zur Ehe antrug, brachte ihm als treulose Gattin Schimpf und Schande ins Haus.

Wie dem Menschen, so blieb auch dem Dichter Bürger das Bitterste nicht erspart. Schon der Erfolg der ersten Subskriptionsausgabe seiner Gedichte (1778) hatte in ihm den Glauben geweckt, daß Volkstümlichkeit eines poetischen Werkes das Siegel seiner Vollkommenheit sei. Eine strenge Durchfeilung der alten und neuen Gedichte erfüllte ihn mit der Hoffnung, daß die zweite Ausgabe (1789) „dem Genius der Kunst genug täte". Da traf ihn Schillers Kritik, die an sich unzweifelhaft richtige, geläuterte Grundsätze gerade auf die Bürgerschen Gedichte doch allzu schroff und hart anwandte. In Bürgers „Antikritik" offenbarte sich der volle Gegensatz zweier Kunst- und Lebensanschauungen. Bürger berief sich zur Rechtfertigung seiner Poesie auf Schillers eigene Jugendgedichte, während Schiller diese seine frühen Geisteskinder selbst verurteilte. Bürger dachte bloß an technische Ausbildung von Vers und Sprache, wo Schiller Mangel in der Ausbildung des Menschen sah. Und dieser Mangel, der bei Bürger ebenso wie einstens bei Günther (vgl. S. 73) der herrlichen dichterischen Begabung Abbruch tat, macht sich nicht nur in den Versen von der händelsüchtigen „Frau Schnips" und geschmacklosen Derbheiten und Zweideutigkeiten, sondern auch in den besten seiner Gedichte geltend. Demgegenüber stehen aber Bürgers frisches, unmittelbares Empfinden, für das sich fast immer von selbst der rechte Ausdruck einstellt, die Kraft und Leidenschaft, die glückliche Wahl poetischer Bilder und Gleichnisse, Gemüt und Einbildungskraft und der schmeichelnd fortreißende Rhythmus der Verse.

Nicolai hat in seinen beiden „feynen kleynen Almanachen voll schönerr echterr liblicher Volckslieder" (1777) Bürger zu verspotten gesucht, der 1776 im „Deutschen Museum" unter der Maske eines alten Volkssängers Daniel Wunderlich in einem „Herzenserguß" die alten Volkslieder als wahre Ausgüsse einheimischer Natur dem Studium der reifenden Dichter empfohlen hatte. Bürgers Hoffnung, daß aus den Romanzen und Balladen unserem Volke noch einmal die allgemeine Lieblings-Epopöe aller Stände erwachsen werde, konnte unmöglich in Erfüllung gehen. Aber als kleinstes Epos hat er die deutsche Ballade geschaffen.

Die „Lenore" mit ihrer durch die Macht liebender Sehnsucht erzwungenen Verbindung zwischen Lebenden und Toten behandelt eine bei germanischen wie slawischen Völkern weitverbreitete Sage, aus der Bürger als Kind Verse eines plattdeutschen Volksliedes gehört hatte. Schon im April 1773 hatte er die „herrliche Romanzengeschichte" begonnen. Als die Arbeit stockte, begeisterte ihn Goethes im Juli erscheinender „Götz von Berlichingen" zu neuen Strophen. Die „Lenore" sollte Herders Lehre von der Lyrik des Volkes und mithin der Natur entsprechen. Die Haingenossen, die erst Bürgers Selbstlob, daß alle künftigen Balladendichter nur seine Vasallen sein sollten, verlacht hatten, fühlten sich von Grauen und Bewunderung ergriffen, als ihnen Bürger am 21. August seinen Geisterritt mit all der Naturmalerei des „hurre, hurre, hop hop hop!" vorlas. Bürger selbst hat die packende Gewalt und echte Volkstümlichkeit der „Lenore" weder im „Wilden Jäger" und der Liebesgeschichte von „Lenardo und Blandine" noch in dem zu aufdringlich moralisierenden „Lied vom braven Manne" mehr erreicht.

Den „Geist der Anschaulichkeit und des Lebens für unser ganzes gebildetes Volk", den Bürger seinem eigenen Geständnis nach anstrebte, atmen seine Gedichte wirklich; der

ersehnten Ehrennamen eines Volksdichters hat der Sänger des „Blümchen Wunderhold“ erworben, während anderseits seine Sonette und sein geschickter Gebrauch technischer Kunstmittel ihn zum Lehrer des Hauptes der ersten romantischen Schule, des älteren Schlegel, machten. Es war kein Zufall, daß es gerade Bürger gelungen ist, in seinem „Münchhausen“ (vgl. S. 55 und 210) den alten Volksbüchern ein neues hinzuzufügen. Auch bei seiner Homer-Verdeutschung ging Bürgers Bemühen dahin, etwas echt Volkstümliches zustande zu bringen, und Goethe, selbst noch ganz dem Geist der Geniezeit hingegeben, wußte im Februar 1776 in Weimar den Herzog und andere zur Aussetzung einer Art Ehrensold für den Dichter zu bestimmen, in dessen Übertragung Homers Welt wieder ganz auflebe.

Bürger und Claudius standen durch ihre Dichtungen und persönliche Freundschaft, der Schwabe Schubart, der im Charakter Ähnlichkeit mit Bürger aufweist, nur durch seine Gedichte dem Göttinger Kreise nahe. Christian Friedrich Daniel Schubart (1739—91) hat wie Bürger durch Leichtsinn und Sinnlichkeit die harmonische Ausbildung seiner genialen Naturanlagen geschädigt, allein nicht durch eigene Schuld, sondern durch die tückische Gewalttat des württembergischen Herzogs wurde der üppig treibende Baum mitten in der Blüte geknickt.

Zwar findet sich unter Schubarts Gedichten, die er 1785 zum Vorteil der herzoglichen Buchdruckerei als „Gedichte aus dem Kerker“ herausgeben durfte, eine eigene umfangreiche Abteilung „Geistliche Lieder“, aber eine theologische Ader schlug nicht in dem lebenslustigen Musikanten, den seine Familie zum Studium der Theologie nach Erlangen geschickt hatte. Als er von seiner ärmlichen, arbeitsreichen Lehrerstelle zu Geislingen als Hoforganist in das galant-liederliche Treiben von Karl Eugens neuer Residenzstadt Ludwigsburg kam, da genoß er, was sich ihm in dieser sittenlosen Welt des vornehmen Scheins bot. Und als er dann 1773 aus den herzoglich württembergischen Landen ausgewiesen wurde, zog er als Konzertspieler, Improvisator, Deklamator von Mannheim nach München, von einer schwäbischen Reichsstadt zur anderen.

Wie Schubarts „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst“ ihn bewandert in der Geschichte und hervorragend einsichtsvoll in der Theorie der Musik zeigen, so war er als ausübender Künstler durch seine Improvisationen am Klavier kein unwürdiger Zeitgenosse der großen Mozartschen Epoche. Mit seinen musikalischen Vorträgen wechselten Vorlesungen aus Klopstocks Oden und Messiade. Er schrieb sich selbst nicht mit Unrecht die Rolle eines Apostels der Klopstockischen Dichtung für Süddeutschland zu (vgl. S. 151). In seiner Schwärmerei für den Messiasdichter und in der Nachahmung seiner Oden teilt er vollständig den Standpunkt der Göttinger Freunde.

Wie aber Schubarts Tyrannenhaß in der Wirklichkeit ganz anders begründet war als jener der Stolbergs, so atmet seine „Fürstengruft“ (1779 oder 1780) auch ein anderes, heute noch ergreifendes Zorn- und Rachegefühl. Selbst den „Ewigen Juden“, den er 1783 zuerst (Goethes Bruchstücke blieben noch bis 1836 ungedruckt) in einer lyrischen Rhapsodie in die neuere deutsche Literatur einführte, läßt er den tyrannischen Bluthunden Hohn sprechen. Das schwere Rüstzeug der Klopstockschen Ode sucht er dabei fast immer durch den Reim seiner eigentlichen Neigung anzunähern. Denn von Hause aus steht seine dichterische Begabung, die im Grunde stets eine improvisatorische blieb, auf Seite des Volksliedes. Hierin zeigt er sich wieder Bürger verwandt. Wenn er in der Romanze „Fluch des Vatermörders“ trotz ernster Absicht zwischen echtem Balladenton und Bänkelsängerlied schwankt, so hat er in den „Schwäbischen Bauernliedern“ und ähnlichen Gedichten den Ton des Volksliedes noch besser als Bürger getroffen. Sein berühmtestes Gedicht, das „Kaplied“ (1787), das gleich der Kammerdienerszene in „Kabale und Liebe“ den schändlichen Menschenhandel der deutschen Fürsten brandmarkt,

hat Arnim in der Einleitung zum „Wunderhorn" mit Recht als Volkslied anführen können. Und wie Schubart den Verkauf der armen deutschen Soldaten an Engländer und Holländer besang, so feiert das „Freiheitslied eines Kolonisten" den Unabhängigkeitskampf der Amerikaner. In der Empörung über die herrschenden Mißstände teilt Schubart Bürgers politische Gesinnung; vor Bürgers Begeisterung für die französische Revolution wahrt ihn seine reifere politische Bildung. Er blickte als Knabe, Jüngling und Mann aus der geknechteten Heimat nach Norden hinauf, dreinzustürmen in die goldne Bardenharfe das Lob „Friedrich Wodans", der mit eiserner Faust Habsburgs Riesen geschüttelt, dem Gallier deutschen Schwertschlags Kraft erwiesen.

Im Jahre 1774, als Schubart den Schutz der freien Reichsstadt Ulm genoß, gründete er die „Deutsche Chronik", in der er kühn den Kampf gegen fürstliche und pfäffische Willkür aufnahm. Der württembergische Herzog ließ ihn 1777 auf sein Gebiet locken und hielt ihn dann ohne Anklage und Urteil zehn Jahre auf dem Hohenasperg erst in grausam harter, später gelinderer Haft gefangen, gleichsam um Schubarts Epigramm gegenüber zu beweisen, daß Dionysius auch in schulmeisterlichen Launen nicht aufgehört habe, Tyrann zu sein.

Gefangner Mann, ein armer Mann!
Durchs schwarze Eisengitter
starr' ich den Himmel an
und wein' und seufze bitter.

Mich drängt der hohen Freiheit Ruf;
ich fühl's, daß Gott nur Sklaven
und Teufel für die Ketten schuf,
um sie damit zu strafen.

Als der arme Sänger auf Drängen des preußischen Hofes endlich freigegeben wurde, war es seinen Kerkermeistern gelungen, aus dem kraftgenialen Dichter einen frommen Mann zu machen. Dem Herzog gefiel es, den so Gebesserten zum Hofdichter und Theaterdirektor zu ernennen. Den Dichter der „Räuber" hatte aber Schubarts Schicksal gewarnt und lehrte ihn, außerhalb seiner schwäbischen Heimat Schutz für sich und seine Dichtung zu suchen.

---

2. Der junge Goethe und sein Freundeskreis.

Die hingebende Begeisterung für Klopstock, wie sie bei den Göttinger Dichtern und bei Schubart wirksam war, bedingte von selbst das Vorherrschen der Lyrik. Der Einfluß Ossians und Percys war hier mächtiger als der Shakespeares. Die Dichtung der Sturm- und Drangzeit kam aber erst zur vollkräftigen Entwickelung, als mit „Götz" und „Werther" auch Drama und Roman gleichberechtigt der Lyrik zur Seite erschienen. Von 1773 an werden die Göttinger als Führer der ganzen Bewegung durch die am Rhein und Main sich sammelnden Genies abgelöst, und damit wendete sich auch die leidenschaftlichste Teilnahme und wendeten sich die besten Kräfte dem Drama zu. Als Herder in den Blättern „Von deutscher Art und Kunst" über das Volkslied und Shakespeare sprach, da verkündete er einen deutschen Shakespeare in dem jungen Freunde, dessen Lehrmeister er in Straßburg geworden war.

Als Johann Wolfgang Goethe (28. August 1749 bis 22. März 1832; siehe die beigeheftete Tafel „Johann Wolfgang von Goethe") in Straßburg sich an den nur fünf Jahre älteren, aber ungleich reiferen Herder anschloß, hatte der einundzwanzigjährige Student sich in Leben, Wissen und Dichten schon mannigfach herumgetrieben und war nach allerlei Versuchen „immer unbefriedigter und gequälter zurückgekommen".

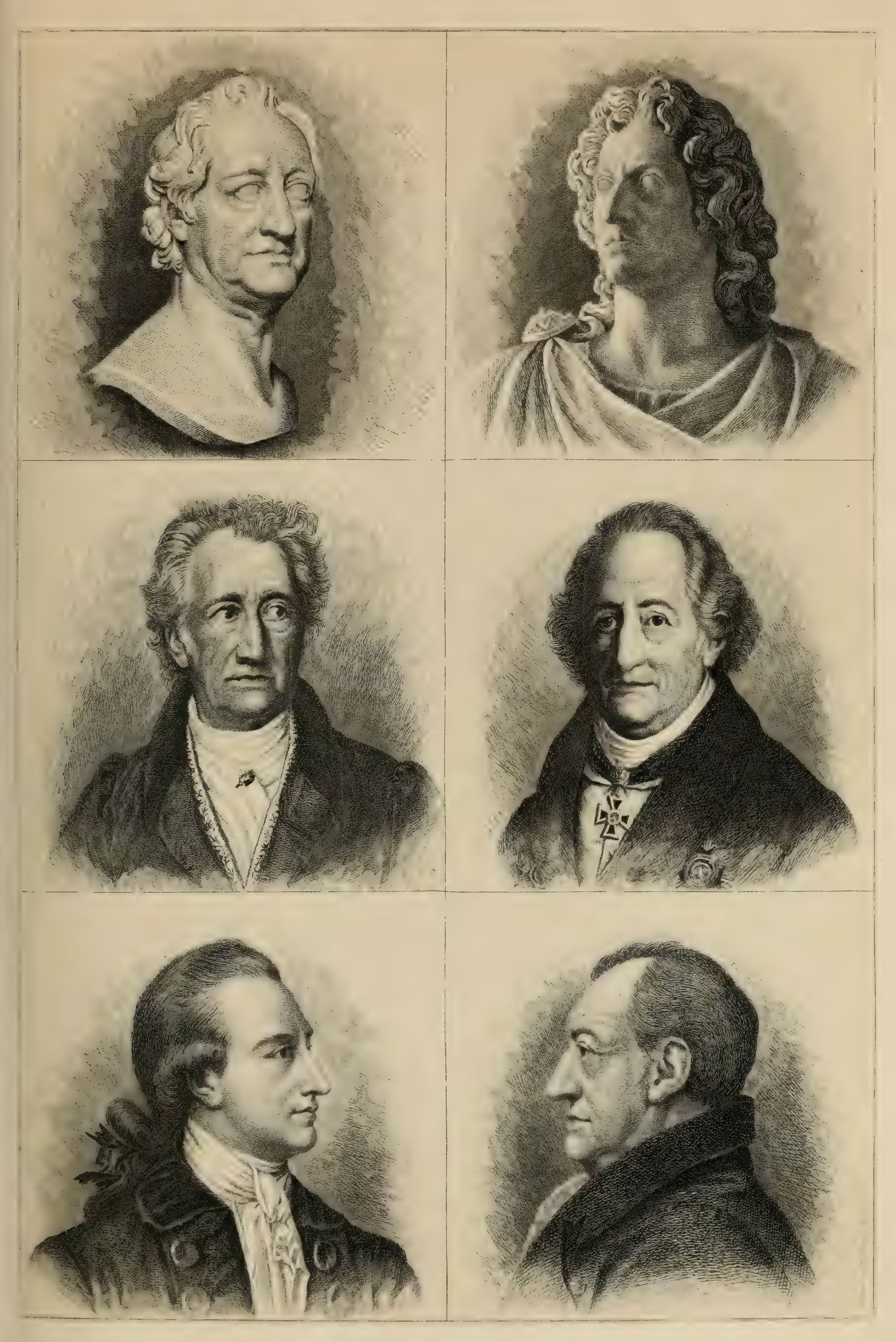
Als der „Kindesblick" zuerst begierig schaute, da fand er des wohlhabenden Vaters Haus sicher und stattlich gebaut in der festgeordneten freien Reichs- und Krönungsstadt Frankfurt am Main. Aus dem Mansfeldischen war der Großvater, der Schneidergeselle Goethe, in Frankfurt eingewandert. Dessen Sohn, der gelehrte Jurist und kaiserlich

Johann Wolfgang von Goethe.

1. Oben, links: Büste von Daniel Rauch (1820). Nach dem Original, im Städtischen Museum zu Leipzig.
2. Oben, rechts: Büste von Alexander Trippel. Nach der in der Großherzoglichen Bibliothek zu Weimar befindlichen Wiederholung (1789—90) des Originals (1787) in Arolsen.
3. Mitte, links: Bildnis von Joseph Karl Stieler (1828). Nach Photographie des Originals (Ölgemälde in der Neuen Pinakothek zu München) von Piloty und Loehle zu München.
4. Mitte, rechts: Bildnis von Heinrich Kolbe (1822). Nach Photographie des Originals (Ölgemälde im Goethe-Schiller-Museum zu Weimar) von Louis Held zu Weimar.
5. Unten, links: Bildnis von Georg Oswald May (1779). Nach dem Original (Ölgemälde im Besitze der Buchhandlung von J. G. Cottas Nachfolgern zu Stuttgart).
6. Unten, rechts: Bildnis von Ferdinand Jagemann (1817). Nach Photographie des Originals (Zeichnung im Goethe-Schiller-Museum zu Weimar) von Louis Held zu Weimar.

Johann Wolfgang von Goethe.

1. Oben, links: Büste von Daniel Rauch (1820). Nach dem Original, im Städtischen Museum zu Leipzig.
2. Oben, rechts: Büste von Alexander Trippel. Nach der in der Großherzoglichen Bibliothek zu Weimar befindlichen Wiederholung (1789—90) des Originals (1787) in Arolsen.
3. Mitte, links: Bildnis von Joseph Karl Stieler (1828). Nach Photographie des Originals (Ölgemälde in der Neuen Pinakothek zu München) von Piloty und Loehle zu München.
4. Mitte, rechts: Bildnis von Heinrich Kolbe (1822). Nach Photographie des Originals (Ölgemälde im Goethe-Schiller-Museum zu Weimar) von Louis Held zu Weimar.
5. Unten, links: Bildnis von Georg Oswald May (1779). Nach dem Original (Ölgemälde im Besitze der Buchhandlung von J. G. Cottas Nachfolgern zu Stuttgart).
6. Unten, rechts: Bildnis von Ferdinand Jagemann (1817). Nach Photographie des Originals (Zeichnung im Goethe-Schiller-Museum zu Weimar) von Louis Held zu Weimar.



Johann Wolfgang von Goethe
in verschiedenen Lebensaltern.



Rat Johann Kaspar Goethe (geboren 1710), hatte des Stadtschultheißen Textor junge, heitere Tochter Katharina Elisabeth (geboren 1731) geheiratet. Vom Vater die Statur und „des Lebens ernstes Führen, vom Mütterchen die Frohnatur und Lust zu fabulieren" glaubte der Dichter geerbt zu haben, der den äußeren Umständen von Zeit und Umgebung bestimmenden Einfluß auf Bildungsgang und Wirken jedes einzelnen Menschen zuerkannte. (Siehe die Tafel „Goethes Eltern" bei S. 264.)

Nur eine einzige, um ein Jahr jüngere Schwester, Cornelia, wuchs in dem geräumigen Hause am Großen Hirschgraben als treue Gespielin des Knaben und Freundin des Jünglings heran. Schon 1777 ist die Siebenundzwanzigjährige als Gattin Johann Georg Schlossers (vgl. S. 222) zu Emmendingen verstorben. Den Unterricht der frühreifen Geschwister leitete der durch kein Amt in Anspruch genommene Vater selber. Wenn auch beide Kinder dem etwas pedantischen, ernsten Manne wenig Dank wußten, er war doch ein verständiger Erzieher, der zwar, wie natürlich, seine eigenen Pläne gern durchgesetzt hätte, seinem Sohne, dem „singulären Menschen", aber die nötige Freiheit niemals ernstlich störend beschränkte.

Auffallend früh übte das Leben selbst seinen erziehenden Einfluß auf den scharf beobachtenden und leicht fassenden Knaben aus. Das Erdbeben von Lissabon erschütterte den Glauben des Sechsjährigen an die göttliche Weltregierung. Und wie später die Naturstudien Goethe dazu führten, die Offenbarung in Pflanzen und Steinen für die vorzüglichste und göttlichste zu halten, so suchte schon das Kind durch ein Opfer von Naturerzeugnissen sich Gott auf seinem eigenen Wege zu nähern. Der Siebenjährige Krieg führte den Kampf der Meinungen, der allüberall die Menschen entzweit, in Goethes eigene Familie hinein. Der Vater und ihm folgend der Knabe waren fritzisch, der Großvater Textor kaiserlich gesinnt. Dem Zweifel an der göttlichen Gerechtigkeit folgte die Gewißheit der parteiischen Ungerechtigkeit der Menschen. Die ersten Berührungen mit der bildenden Kunst gewährten zugleich lehrreich fortwirkende Einblicke in die Schaffensweise nicht untüchtiger Künstler. Das von der Großmutter geschenkte Puppentheater hatte zuerst die Lust an der schönen Welt des dramatischen Scheins und den Trieb zu eigener dramatischer Dichtung geweckt. Mit den französischen Regimentern zog dann das französische Schauspiel in Frankfurt ein. Wenn Goethe noch in seinen letzten Jahren hervorhob, daß er den Franzosen einen so großen Teil seiner Bildung verdanke, so hat gerade diese frühe Bekanntschaft mit dem französischen Theater einen unverlöschlichen Eindruck auf ihn gemacht. Zwar geht er im letzten Akte einer seiner biblischen Jugendtragödien, des „Belsazar", vom Alexandriner zum fünffüßigen reimlosen Jambus über; aber das nach herkömmlicher Schablone der Pastoraldichtung verfertigte Schäferspiel „Die Laune des Verliebten" wie das unerquickliche Wirklichkeitsbild „Die Mitschuldigen", beide in Alexandriner-Reimpaaren, tragen vollständig das Gepräge des französischen Dramas. Die religiösen Patriarchaden, die in Frankfurt noch unter Klopstocks und Bodmers Einfluß entstanden, und die schwerfällige, fromme Rhetorik der „Poetischen Gedanken über die Höllenfahrt Jesu Christi" (1765) machen in Leipzig sofort anakreontisch witzigen Liedchen Platz.

Die lyrisch erzählende Sammlung des Buches „Annette" (1767) zeigt den studentischen Liebhaber noch als unselbständig unreifen Nachahmer. Mit den meisten seiner „Neuen Lieder" im Leipziger Liederbuch von 1769 übertrifft er dagegen bereits die besten bisherigen Leistungen der deutschen Anakreontik, wenn er auch die engen Grenzen der konventionellen Scherz- und Liebesdichtung noch nirgends überschreitet. Von der Leidenschaftlichkeit,

die den Liebhaber Annette Schönkopfs in den Briefen an seinen Freund Ernst Wolfgang Behrisch durchrüttelt, verrät die kühl verständige Haltung dieser gezierten, sinnlich spielenden Lieder nichts. Eher könnten die Früchte der poetischen Bilderjagd daran erinnern, daß der altkluge junge Dichter während seiner Leipziger Studentenzeit (19. Oktober 1765 bis Ende August 1768) der eifrige Schüler des Malers Adam Friedrich Öser gewesen ist.

Krank und mißvergnügt kam der Leipziger Student ins Vaterhaus zurück. Hart und lange rang die kräftige Natur, bis der angegriffene Körper wieder zu jugendlicher Gesundheit sich stählte. Erst im April 1770 konnte der langsam Genesene zum Abschluß seiner rechtswissenschaftlichen Studien wieder eine Universität beziehen. Am 6. August 1771 erwarb sich Goethe durch eine Disputation über juristische Thesen zu Straßburg die Lizentiatenwürde.

Ein anderer, als er Leipzig verlassen hatte, war Goethe nach Straßburg gekommen. In den langen, bangen Krankheitstagen in Frankfurt hatte der Mutter fromme Freundin, das Stiftsfräulein Susanna Katharina von Klettenberg, den Einsamen empfänglich gefunden für pietistische und mystische Vorstellungen. Die „schöne Seele“, die selbst durch mannigfache Erlebnisse und Enttäuschungen „aus des Lebens Woge“ sich zum Gottesfrieden hinübergestritten hatte, wußte auch die religiösen Empfindungen ihres lebhaften jungen Freundes zu wecken. Die große, seltene Reinheit ihres Wesens wirkte reinigend auf den blasierten Dichter der „Mitschuldigen“, der mehr, als seinen Jahren frommte, Einblick gewonnen hatte in die schlimmsten Irrgänge, die unter einer geglätteten Oberfläche das Innere so vieler Familien schrecklich untergraben. Von der mütterlichen Freundin angeregt, fühlte er, der sich in Leipzig so aufgeklärt gebärdet hatte, nun von dem Reiz des Geheimnisvollen sich gefesselt. Alchimistische Versuche gingen mit Lesung der Schriften des Theophrastus Paracelsus Hand in Hand und förderten die für Fausts „schwarze Küche“ und krause Instrumente geeignete Stimmung. Auf Goethes Bildungsweg konnten die pietistischen und herrnhutischen Neigungen nur ein vorübergehendes Moment bedeuten. Sie trugen aber wesentlich dazu bei, daß er bei seinem Eintritt in den Straßburger Kreis das Leben ernster und tiefer zu fassen gelernt hatte.

Das Überwiegen von Medizinern bei der unter des Aktuars Johann Daniel Salzmann Vorsitz vereinten Tischgesellschaft gab Goethe den ersten Anlaß, sich naturwissenschaftlichen Studien zu nähern. In Salzmanns Kreis befreundete er sich mit Johann Heinrich Jung-Stilling (1740—1817), der nach einer als Kohlenbrenner, Schneidergeselle und Dorfschullehrer kümmerlich verbrachten Jugend dank der besonders gnädigen Fügung seines Gottes sich endlich so weit durchgerungen hatte, in Straßburg seinem Herzenswunsch gemäß Medizin studieren zu können. Goethe war es, der 1777 den ersten Teil von Jungs wahrhafter Geschichte „Heinrich Stillings Jugend“ zum Druck beförderte. Jung selbst — den Beinamen Stilling hat er während seiner ärztlichen Tätigkeit in Elberfeld angenommen, weil er sich zu den Stillen (Pietisten) im Lande hielt — ließ ein Jahr später noch „Stillings Jünglingsjahre und Wanderschaft“ folgen. Bei dem Professor in Marburg und Hofrat in Karlsruhe machten sich in der folgenden Zeit auch die minder liebenswürdigen Eigenschaften der Jungschen Frömmigkeit geltend. Im Straßburger Kreise Goethes erschien der treuherzige ältere Genosse in seiner unerschütterlichen Glaubenszuversicht als ein Stück Natur. Das Ursprüngliche und Volkstümliche, das die Geniezeit überall suchte, trat in diesem schlichten Abkömmling westfälischer Bauern rein und ungetrübt zutage. Als die erste deutsche Dorfgeschichte wurde Jungs Lebensschilderung in ihrer

ergreifenden Einfalt von seinem westfälischen Stammesgenossen Freiligrath gepriesen. Dies stille, rege Seelenleben, das trotz aller äußeren Unterdrückung in dem bescheidenen, ganz auf sich selbst angewiesenen jugendlichen Menschen rastlos arbeitet, dies glückliche Gefühl der besonderen göttlichen Erleuchtung, ja selbst die Ungeschicklichkeit in weltlichen Dingen geben Jungs Lebensbeschreibung zugleich hohen psychologischen Wert und gerade in ihrer Kunstlosigkeit novellistischen Reiz.

Zu anderer Zeit hätte Goethe sich mit Jungs stark ausgeprägter pietistischer Richtung nicht so leicht befreundet wie gerade in den Straßburger Tagen, in denen die Gesinnung der frommen Frankfurter Freundin noch frisch in ihm nachwirkte. Den schüchternen und ungewandten Mann gegen oberflächlichen Spott in Schutz zu nehmen, erschien dem weltsicheren, in körperlichen Übungen alle übertreffenden Goethe als selbstverständliche Pflicht. Und schon empfanden die ihm fröhlich zur Seite stehenden Genossen die Überlegenheit des jungen Frankfurters.

Der ritterliche, wackere Franz Lerse schloß sich Goethe so innig an, daß dieser im „Götz" dem treuesten der Treuen unter Berlichingens Knechten den Namen des vollkommen rechtlichen Straßburger Freundes verlieh. Mochte Lenz immerhin innerlich sich Goethe für gleichwertig halten, äußerlich erkannte auch er die natürliche Überlegenheit des anspruchslos-liebenswürdigen Freundes an. Und wie lebte dieser nun im Gefühle neu gewonnener Gesundheit auf in dem herrlichen deutschen Lande, das er zu Pferd und zu Fuß durchstreifte!

Wie fühlte er das Glück, ein leichtes, ein freies Herz zu haben. Wie wurde dies Herz ihm ruhig und groß, wenn er den ganzen Tag das lothringische Gebirge durchritten hatte und dann in der stillen, graulichen Dämmerung hinaussah über die grüne Tiefe, wo „die schwere Finsternis des Buchenwaldes vom Berg über mich herabhing, wie um die dunklen Felsen durchs Gebüsch die leuchtenden Vögelchen still und geheimnisvoll zogen". So hatte noch kein deutscher Dichter, auch Klopstock nicht, für den tiefsten seelischen Zauber der Natur Worte gefunden. Wenn der Wanderer in den Bädern von Niederbronn den Felsenpfad durchs Gebüsch hinanstieg, so umspülte ihn der Geist des Altertums, der ihm wundersam entgegenleuchtete aus den Architraven, Säulenknäufen, Inschriften, deren Götterbildung die reich hinstreuende Natur mit Moos und Efeu deckte. Felix Mendelssohn glaubte auf seiner italienischen Reise bei Bajä die Stätte gefunden zu haben, an der Goethes Wanderer das Zwiegespräch mit der jungen Frau in des Ulmbaums Schatten führte. Aber für das in Wetzlar ausgearbeitete und im Herbst 1773 im Göttinger Musenalmanach erschienene Gedicht „Der Wandrer" ist die Szenerie im Elsaß zu suchen.

Die Begeisterung für des klassischen Altertums erhabene Trümmer brauchte Goethe nicht erst in Italien einzusaugen. Sie erfüllte seine Seele zu derselben Zeit, als ihm in Straßburg der Münsterbau des großen Werkmeisters die Geheimnisse der deutschen (gotischen) Baukunst enthüllte und alle die klassizistischen Regeln des guten Geschmacks ihm zerstoben vor dem männlichen Genius Erwins von Steinbach und Albrecht Dürers.

Im Schatten von Erwins deutschem Dom klang und summte gar vieltönig die bedeutende Puppenspielfabel des „Faust" und Götzens urwüchsige Sprache in Goethes Innerem wider, während seine Dichtkraft gleichzeitig die Geister Sullas und Cäsars zu neuem dramatischen Leben beschwor. Aus dem Munde der ältesten Mütterchen sammelte der Neudichter des „Röslein auf der Heiden" in dem trotz französischer Herrschaft noch kerndeutschen Elsaß deutsche Volkslieder, während die Liebe ihn selbst neue innige Töne zum Preise der beglückenden Leidenschaft und der herrlich ihn umleuchtenden Natur finden lehrte.

Doch wieviel auch der Genius des Landes und der dem Dichter eingeborene Dämon zusammen wirken mochten, um den Jüngling aus dem engen und abgezirkelten Wesen, das

er sich in Leipzig angewöhnt hatte, völlig zu lösen, um seinen Geist rasch und gründlich aller der mitgeschleppten alten Fesseln zu entledigen: den Dichter in die wahrhaft jugendliche Freiheit einzuführen, sandte ihm ein gutes Schicksal den richtigen Helfer, Johann Gottfried Herder (vgl. S. 242). Der Verfasser der „Fragmente" leitete ihn von den Römern zu den Griechen, von dem glatten, geistreichen Ovid zur großen Homerischen Natur, von den witzigen Franzosen zu Shakespeares leidenschaftdurchglühten Menschen, von der mit epigrammatischen Spitzen tändelnden Anakreontik zur schlichten Empfindung des Volksliedes. Wenn Goethe dann 1775 das biblische Hohelied frischweg ohne theologische Seitenblicke als „die herrlichste Sammlung Liebeslieder, die Gott erschaffen hat", übersetzte, so war es Herder, der ihn gelehrt hatte, die Bibel als orientalische Volkspoesie aufzufassen.

Wenn Herder seine grimmigen Launen an seinem Schüler und Krankenpfleger auch noch so rücksichtslos auslassen mochte, der erkannte gut genug, was ihm ein solcher Lehrer bedeutete. Goethe hielt fest und suchte auch nach seiner Rückkehr nach Frankfurt (Ende August 1771) den Briefwechsel mit Herder fortzusetzen. In Darmstadt gewann er sich noch im Herbst einen zweiten, freundlicheren Mentor an Johann Heinrich Merck (1741—91). Beim späteren Rückblick auf den treu und selbstlos ergebenen Freund und Berater schien Goethe der mephistophelische Zug in Mercks Wesen besonders vorstechend. Gerade weil Merck von Anfang an Goethes Können so hoch wertete, fühlte er sich seinem Zaudern und scheinbaren Zersplittern gegenüber zum Reizen und Wirken berufen. Merck war bei seinem ausgedehnten, gediegenen Wissen und scharf richtenden Verstande der geborene Kritiker. Nicht vorurteilsfrei, aber durchaus ehrenhaft und zuverlässig, wußte er bei den entgegengesetzten Parteien sich Achtung und Vertrauen zu erhalten. Der satirische Humor, den er in einer Geschichte wie „Herr Oheim der Jüngere" spielen ließ, war um so wirkungsvoller, als das Lachen bei ihm die eigenen Schmerzen verbarg. Der sarkastische Richter von Menschen und Büchern teilte die Empfindsamkeit seiner Zeitgenossen. Die Verzweiflung war dem von seiner Frau betrogenen, von geschäftlichen Sorgen bedrängten Manne schon mehr als einmal nahegetreten, ehe er in dem irrigen Wahn, er könne eingegangenen Verpflichtungen nicht genügen, zur Pistole griff.

Als Goethe den Darmstädter Kriegsrat kennen lernte, war dieser noch voll literarischer Tatenlust, im dichterischen Urteile wie noch mehr in Fragen der bildenden Kunst (Dürer, die Niederländer) dem jüngeren Genossen ein guter, klarblickender Führer. Wiederholt wanderte Goethe zu Fuß nach Darmstadt hinüber, Hymnen wie „Wanderers Sturmlied", deren kühne freie Rhythmen Klopstock zuerst gelehrt hatte, auf dem Wege leidenschaftlich vor sich hinsingend. In den Darmstädter „Zirkel der Heiligen" zogen ihn außer Merck noch Herders Braut Karoline Flachsland („Felsweihe-Gesang an Psyche") und empfindsame Hofdamen („Elysium an Uranien", „Pilgers Morgenlied an Lila"), die „liebahndend dem Fremdling" Flammen in die Seele warfen.

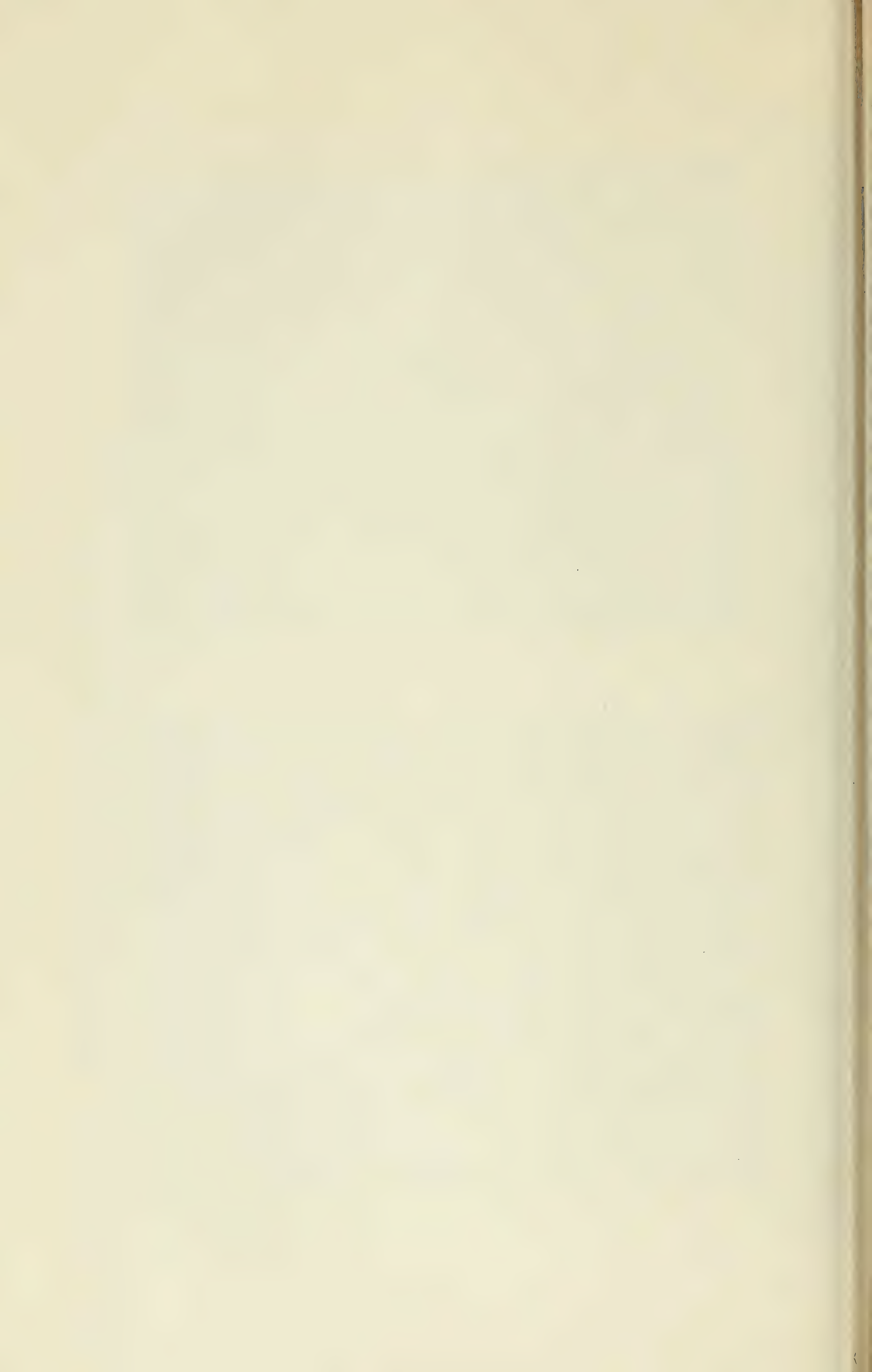
Ernstere Liebesbande sollten sich um den von der Sesenheimer Friederike Geschiedenen erst wieder schlingen, als er im Mai 1772 zu seiner weiteren juristischen Ausbildung als Praktikant an das Reichskammergericht zu Wetzlar ging. Die kleine, übelgebaute Bergstadt an der Lahn hegte seit 1693 in ihren Mauern ein unerfreulich treues Abbild des unheilbar dahinsiechenden alten Reiches. Die Visitation, die Kaiser Josephs Reformeifer gerade während Goethes Anwesenheit nach Wetzlar gesandt hatte, vermochte nur die klaffenden Schäden des obersten Reichsgerichts aufs neue bloßzulegen, nichts zu ihrer Abhilfe in die





Goethes Eltern.

Nach Aquarellen in der K. und K. Familien-Fideikommißbibliothek zu Wien



Wege zu leiten. Nicht länger als bis zum 11. September dauerte Goethes Aufenthalt in dem von ernst-schwerfälligen Richtern, selbstgefällig-hochmütigen Legationen und leichtlebig-jungem Praktikantenvolk bevölkerten Städtchen. Aber dies dritte akademische Leben, das ihn mit Gotter und durch diesen mit Boies Almanach in Verbindung brachte, sollte Goethe durch die Liebe zu Charlotte Buff die Bausteine für das erfolgreichste seiner Jugendwerke liefern, für die „Leiden des jungen Werthers".

Seit im Herbst 1774 dem ein Jahr vorher erschienenen „Götz von Berlichingen" die Veröffentlichung von Goethes erstem Roman gefolgt war, haben Neugier und ernstere Teilnahme nicht mehr aufgehört, zudringlich nach den erlebten Grundlagen der Goethischen Werke zu forschen. Bei Goethe, der selber wiederholt seine Dichtungen nur als Bruchstücke einer großen Konfession bezeichnete, gehören Leben und Werke in der Tat untrennbar zusammen, beide erklären sich gegenseitig, und nur ihre gemeinsame Betrachtung läßt die Größe und Folgerichtigkeit des Menschen und Schriftstellers ganz verstehen. Unter Abweisung engherziger Splitterrichterei und des Klatsches, die das Bild von Goethes Beziehungen zu Mädchen und Frauen entstellen, sind diese persönlichen Verhältnisse, soweit sie in des Dichters Entwickelungsgang eingriffen, in seinen Werken sich deutlich widerspiegeln, deshalb auch von der geschichtlichen Betrachtung nicht auszuschließen.

Nach der bis zur Unkenntlichkeit idealisierten Gestalt des Offenbacher Mädchens, das Fausts „Gretchen" den Namen gegeben hat, treten zunächst vier Gestalten, Käthchen, Friederike, Lotte, Lili, aus dem anmutsvollen weiblichen Reigen, der den jungen Goethe umgibt, besonders hervor. „Die Laune des Verliebten" stellt in graziösem Schäferspiele dar, wie Eridon-Goethes Eifersucht sich und der geliebten Amine-Käthchen grundlos das Leben schwer machte. Käthchen (Annette) Schönkopf, die Leipziger Wirtstochter, ist die gebildete sächsische Schöne. Sie schwärmt von Richardsons Tugendheldinnen und spielt mit ihrem Galan, der Lessings Wachtmeister Werner in der „Minna" und Krügers dumm-schlauen Bauernburschen im „Herzog Michel" (vgl. S. 113) darstellt, zusammen Theater, gewährt dem Schmachtenden Liebespfänder und hält sich für den Fall der Untreue des einen Liebhabers einen solideren zweiten klüglich warm. In der galanten Universitätsstadt läßt sich das frühreife Mädchen, gepudert und im Reifrock, das Schönheitspflästerchen auf der geschminkten Wange, von ihrem Seladon geleiten, der als petit maître, den Galanteriedegen an der Seite, den Chapeau unter dem Arme, noch immer dem siegreichen Leipziger Stutzer Zachariäs (vgl. S. 116) gleicht. Dazu stimmen die mit halbverhüllter Sinnlichkeit witzig spielenden anakreontischen Gedichte des Leipziger Liederbuches ebenso, wie die „kleinen Blumen, kleinen Blätter" zur Sesenheimer Idylle passen, aus der uns die blondgezopfte, blauäugige Friederike Brion mit knappem weißen Mieder, kurzem runden Rock und schwarzer Taffetschürze, den Strohhut am Arm, in ländlicher Anmut und Lieblichkeit entgegenlächelt. Da schwingt sich, wie bei Fausts Spaziergang, der Dorfreigen unter der Linde, wandern die Liebenden im Mondschein zur Laube, wo ihre Namen verschlungen in den Baum geschnitten sind, und winden zur Weihnachtszeit, dem Winter Trotz bietend, am warmen Herdfeuer Sträußchen und Kränzchen. Durch die dräuenden Nebel der Nacht eilt der mutige Liebende mit schlagendem Herzen auf geschwindem Pferde durch Wald und Feld dem stillen Dorfe zu, in dem „Rickgen" in ihrer Kammer von des Geliebten Bilde träumt.

Aber dem hellen Klang der Lieder, dem Lachen, wenn der übermütige Straßburger Student die neue Kutsche bemalte oder in der Laube das alte Melusinenmärchen in ganz

neuer Fassung erzählte, folgte der graue, trübe Morgen, den Friederikens Sonnenblick nicht mehr erhellen konnte. An ein festes Lebensband hat die Familie Brion, von der Goethe auch 1779 mit der alten treuherzigen Freundschaft wieder aufgenommen wurde, wohl ebensowenig wie der unfertige junge Goethe gedacht. Liebesgeständnisse und Küsse wurden im empfindsamen 18. Jahrhundert gar leicht und ohne bindende Verpflichtung ausgetauscht, vollends bei Studenten, die der Universitätsstadt benachbarte Pfarrerfamilien aufsuchten. Selbst die untadelig sittenstrengen Haingenossen schwärmten und küßten im nahen Münden mit des Konrektors von Einem kleiner Lotte, ohne daß einer von ihnen an Ehe dachte. Wenn Goethe das notwendige Scheiden von seiner Sesenheimer Liebsten, die in der Tat den Trennungsschmerz kaum zu überstehen vermochte, als eine Untreue empfand und um das Zerreißen des „schwachen Rosenbandes" trauerte, so gibt diese dichterische Selbstanklage noch lange kein Recht zu dem törichten Philistergezeter, das noch heute ob Goethes angeblich böswilligem Verlassen erhoben wird. Kennen wir die Vorgänge doch nur durch Goethes eigene, mit einzelnen Zügen aus Goldsmiths „Landprediger von Wakefield" dichterisch ausgeschmückte Erzählung.



Charlotte Buff. Nach einer Silhouette (um 1780?), im Besitz des Herrn Direktor Dr. A. Moller in Breslau.

Wie groß und frei Goethe auch im Sturm der Leidenschaft sich zu fassen wußte, dafür haben wir des Nächstbeteiligten, Kestners, Zeugnis. Der hannoveranische Legationssekretär war bereits der Bräutigam Charlotte Buffs, der ältesten Tochter des kinderreichen Amtmanns zu Wetzlar, als Goethe auf einem Balle, dessen Erlebnisse der Schilderung in Werthers Brief vom 16. Juni zugrunde liegen, das Mädchen kennen lernte. Goethe liebte Lotte und gewann sich doch Kestners dauernde Freundschaft. Die Sommermonate des Jahres 1772 sahen ein merkwürdiges Zusammenleben dieser drei Menschen. Kestner hat es nach dem Erscheinen von „Werthers Leiden" ausdrücklich bezeugt, daß Goethes Verhalten in Wirklichkeit so vorwurfsfrei und tadelrein gewesen sei, wie sich sein Held im Romane nicht ganz in gleicher Weise beträgt. In Werthers Gestalt schmolz des Dichters Liebe für Kestners Braut zusammen mit der unglücklichen Leidenschaft des braunschweigischen Gesandtschaftssekretärs Karl Wilhelm Jerusalem zur Frau des pfälzischen Sekretärs Herdt. In der Nacht vom 29. auf den 30. Oktober 1772 hatte sich Jerusalem mit den von Kestner

entlehnten Pistolen zu Wetzlar erschossen. Lessing hat dem Wahrheitsdrang, hellen Verstand und warmen Geist seines jungen Freundes Jerusalem einen rühmenden Nachruf gewidmet, als er 1776 die „Philosophischen Aufsätze" des Verstorbenen herausgab.

Den selbstmörderischen Dolch hat auch der junge Goethe prüfend und sinnend in Händen gehalten. Noch 1812 erinnerte er sich „recht gut, was es mich für Entschlüsse und Anstrengungen kostete, damals den Wellen des Todes zu entkommen". Nur nachdem er selbst die schwermütige Todessehnsucht krankhaft empfunden und durch seine gesunde Kraft überwunden hatte, war er fähig, als Genesener „Werthers Leiden" zu schreiben. Aber der kerngesunde Urgrund seines Wesens konnte und mußte bei allen, die wie Herder, Merck, Kestner den „sehr merkwürdigen Menschen" in seinem jugendlichen Drang näher kennen lernten, doch auch damals schon die Überzeugung wecken, daß ihr Freund und Schüler nicht in empfindsamer Schwäche und Herzensirrung gleich dem grüblerischen Jerusalem zugrunde gehen werde. In der fröhlichen Wetzlarer Tafelrunde, die August Friedrich von Goué als eine Art Ritterorden gestiftet hatte, führte der Frankfurter Rechtspraktikant den Namen des Götz von Berlichingen. Er wird also eine Vorliebe für den alten, allem Reichsgerichtlichen so abgeneigten Haudegen und wohl auch seine dichterische Beschäftigung mit ihm in Wetzlar verraten haben. Und die von keiner modernen Sentimentalität angekränkelte urfrische Kraft der Gottfrieddichtung, sie allein schon mußte die Gewähr geben, daß ihr Dichter alle krankhaften Regungen und Versuchungen siegreich überstehen werde.

Jerusalem hatte in seinen letzten Stunden in dem Trauerspiele seines älteren Freundes Lessing, in der „Emilia Galotti", Stärkung für seinen Todesentschluß gesucht und gefunden (vgl. S. 184). Der junge Goethe war dem Lessingischen Meisterstück nicht gut, weil alles darin nur gedacht statt empfunden sei. Wenn ihm aber nicht einmal dieses alles Bisherige überragende Meisterstück der deutschen Dramatik zu genügen vermochte, wie wenig konnten ihn dann alle übrigen deutschen Trauerspiele befriedigen, deren Unwert und Unfreiheit eben Lessing in seiner „Hamburgischen Dramaturgie" nachgewiesen hatte? Dort war zwar von Lessing auch Shakespeares gewaltiger Schatten beschworen worden, um an seiner Größe Corneille und Voltaire, Cronegk und Weiße zu messen. Allein trotz seines Hinweises auf den englischen Charakter unserer älteren Bühnenstücke hatte Lessing die Nachbildung des freien großen Ganges der Shakespearischen Tragödie weder selbst gewagt noch empfohlen (vgl. S. 183). Erst Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (vgl. S. 238) suchte in seiner Tragödie „Ugolino" (1768) in der Vorführung des Schrecklichen auf der Bühne, durch Aufwühlung von Mitleid und Grausen Shakespearische Wirkungen zu erzielen.

Die Untat des Parteihasses, die Dante im grausen Höllenschlund uns als geschehen erzählt, läßt der deutsche Dramatiker vor unseren Augen vor sich gehen. Der in den Hungerturm eingeschlossene ehemalige Herrscher von Pisa soll mit allen seinen Söhnen vom heldenmütigen ältesten bis zum sechsjährigen Kinde unter ausgesuchten Seelenqualen langsam verschmachten. Die Kunst, mit der Gerstenberg dies eine Grundthema durch fünf Akte hindurch mit so mannigfaltiger Wahrheit ausführt, erregte noch 1805 Goethes Bewunderung. Aber Lessings Urteil traf die Fehler des Trauerspiels, wenn er erklärte, schon bei der Lesung sei ihm sein Mitleiden zur Last und schmerzhaften Empfindung geworden. Das Stück ist handlungsarm wie Klopstocks „Hermannsschlacht". Als Graf Schack in seinen „Pisanern" (1872) Dantes Erzählung von Ugolinos und Erzbischof Ruggieris Haß dramatisierte, hat er Ugolinos Herrschaft, Schuld und Sturz uns miterleben lassen und dann nur in einer einzigen kurzen Szene das Kerkerelend ausgemalt, das den alleinigen Inhalt von Gerstenbergs ganzem Drama ausmacht.

Gerstenberg konnte aber nur die Schlußkatastrophe aus Ugolinos Geschichte, nicht,

wie Graf Schack es tat, diese selbst vorführen, weil er trotz seiner Shakespeare-Begeisterung sich noch an die Form des französischen Trauerspiels band, die Einheit von Ort, Zeit und Handlung wahren wollte. Erst Goethe vollzog unter dem frischen Eindruck Shakespeares, wie er in Straßburg ihn unter Herders Anleitung erfaßt hatte, den vollen Bruch mit dem klassizistischen Drama. Noch in den beiden letzten Monaten des Jahres 1771 vollendete er in Frankfurt die Niederschrift der „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand, dramatisiert", die erst 1832 aus Goethes Nachlaß veröffentlicht wurde. Goethe war sich trotz seiner Leidenschaft für die Rettung des Andenkens eines der edelsten Deutschen gleich nach Abschluß der Arbeit klar geworden, daß eine „radikale Wiedergeburt" geschehen müsse, wenn das Stück zum Leben eingehen solle. Nach dem Eintreffen von Herders Urteil wurde das Stück im Februar und März 1773 „eingeschmolzen, von Schlacken gereinigt, mit neuem, edlerem Stoff versetzt und umgegossen". Nur schwer überwand Goethe auf Mercks Andrängen hin seine Scheu vor der Öffentlichkeit und gab, da sich in den buchhändlerreichen deutschen Landen so wenig für den „Götz" wie sieben Jahre später für die „Räuber" ein Verleger fand, im Juni 1773, also mehr als ein Jahr vor „Werthers Leiden", im Selbstverlage heraus: „Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Ein Schauspiel".

Der Hauptgesichtspunkt, von dem Goethe bei der Umarbeitung ausging, kommt bereits im Unterschied der beiden Titel — dramatisierte Lebensgeschichte und Schauspiel — zum Ausdruck. Herder hatte erläutert, daß bei Shakespeare nur „das Ganze eines Ereignisses, einer Begebenheit", nicht, wie bei den Griechen, „das Eine einer Handlung herrscht". Goethe aber faßte bei der ersten Niederschrift nicht das Ganze einer merkwürdigen Begebenheit, sondern, wie sein Freund Lenz in seinen „Anmerkungen übers Theater" es vom Trauerspiel verlangte, eine merkwürdige Person mit allen ihren Nebenpersonen, Interessen, Leidenschaften, Handlungen als Inhalt des Dramas ins Auge. Der Dichtung erwuchs wohl ein unschätzbarer Gewinn, indem hier vom Haupthelden bis herab zum Zigeunerbuben und Mörder des heimlichen Gerichts lauter lebensvolle Menschen auftraten. Jedem einzelnen wurde voller Raum gegeben, sich seiner Eigenart und Leidenschaft gemäß zu betätigen, um seiner selbst willen da zu sein. Allein das Drama war durch die Selbständigkeit aller dieser Nebenpersonen und der Auftritte, deren sie, um sich auszuleben, bedurften, eben wirklich nur dramatisierte Geschichte geworden. Wohl an Goethes „Götz" dachte Lessing, als er einen, der mit Sand gefüllte Därme für Stricke verkauft, einem Dichter vergleicht, „der den Lebenslauf eines Mannes in Dialogen bringt und das Ding für Drama ausschreit". Hatte doch auch Herder nach Lesung des „Gottfried" an seinen Straßburger Schüler geschrieben: „Shakespeare hat Euch ganz verdorben". Wenn Goethe und Lenz sich zur Rechtfertigung auf Shakespeares englische Historiendramen beriefen, so waren sie im Irrtum, denn in ihnen liegt die Einheit keineswegs bloß in der Person des Königs, nach dem das Stück benannt ist. Goethe aber gestand es wenigstens von der sinnverwirrend schönen Adelheid von Walldorf selbst ein, daß ihm die Gestalten seiner Dichtung gleichsam über den Kopf gewachsen seien. In der Umarbeitung suchte er deshalb die allzu üppig gediehenen Zweige überall zu stutzen, um den mächtigen Stamm selbst nicht zu sehr zu verdecken. Dichterisch hat das Werk dabei manche Einbuße erlitten, wenn auch durch wiederholtes Quellenstudium die Sprach- und Stilreinheit im „Götz" dem „Gottfried" gegenüber Fortschritte gemacht hat. Das Absichtliche mancher Auftritte oder, wie Goethe selbst sagt, das bloß Gedachte (nicht Empfundene) der ersten Niederschrift sollte durch die Umarbeitung beseitigt werden.

Von einer Untersuchung des Aufbaues der Shakespearischen Dramen und von einer Einsicht in Shakespeares künstlerische Technik, wie sie dann im „Wilhelm Meister" erfolgte, waren Goethe und seine dichtenden Jugendgenossen weit entfernt. Bei Ausarbeitung des „Gottfried" wie des „Götz" meinte Goethe, in dem schönen Raritätenkasten des Shakespearischen Theaters könne von Plänen nicht die Rede sein. Der Zusammenstoß unseres Wollens mit dem notwendigen Gange des Ganzen sei der geheime Punkt, um den sich das Drama zu drehen habe. Als kräftigen Selbsthelfer in dem Kampfe aller gegen alle hat Goethe seinen Jugendhelden noch in den Versen des „Maskenzugs" von 1818 charakterisiert.

Aus der „Lebensbeschreibung des Herrn Gözen von Berlichingen" (Nürnberg 1731), wie sie von dem alten Haudegen (1480—1562) in seinen letzten Lebensjahren selbst aufgezeichnet worden war, hatte Goethe die biedere Kraftnatur des kampflustigen, kaisertreuen Fürsten- und Pfaffenfeindes liebgewonnen. Das Reichsgericht, wie der Dichter es zwischen der ersten und der zweiten Bearbeitung seines Dramas kennen lernte, war danach angetan, ihm die Auflehnung des freiheitsliebenden Ritters gegen Landfrieden und Gerichtsordnung in noch günstigerem Lichte erscheinen zu lassen. Und mit dem scharfen Angriff auf das römische Recht in dem ersten Auftritt am Bamberger Bischofshofe hat Goethe nicht bloß seinen eigenen und den Zeitgenossen Berlichingens aus der Seele gesprochen.

Goethes „Götz" ist die erste Dichtung, in der durch Erschließung der geschichtlichen und sprachlichen Quellen, vor allen Luthers und Hans Sachs', wirklich der Geist einer verschwundenen Epoche wieder Fleisch und Blut annimmt, zugleich aber das stürmische Verlangen der eigenen Zeit des Dichters vollen Ausdruck findet. Ein Stück deutscher Geschichte, menschlichen Treibens, Wollens, Kämpfens und Irrens wird in den frischen Bildern aus der wildbewegten Ausgangszeit des Mittelalters lebendig. Aus Justus Mösers „Patriotischen Phantasien" und „Osnabrückischer Geschichte" (vgl. S. 224/225) hat Goethe zuerst die Teilnahme und das geschichtliche Verständnis für eine deutsche Vergangenheit gewonnen, die nicht in der nebeligen Ferne des Teutoburger Waldes lag, sondern noch fortwirkte in der zäh festgehaltenen Ständegliederung des heiligen römischen Reiches deutscher Nation.

Nicht an politische Forderungen, sondern an die zwanglose Betätigung persönlicher Kräfte dachte Goethe, wenn er die in Jaxthausen Belagerten als letztes Wort den Ruf erheben ließ: „Es lebe die Freyheit!" Aber der Ruf durchtönt die ganze Sturm- und Drangzeit, er klingt mächtiger wider, wenn Karl Moor mit seinen Räubern als Rächer der niedergedrückten Menschheit in den böhmischen Wäldern den Schergen des morsch gewordenen Feudalstaates siegreichen Widerstand entgegensetzt. Als Auflehnung gegen die Unterdrückung der Natur erscheint dem Dichter des „Götz" auch die Reformation, wenn er seinen Bruder Martin den Zwang, „nicht Mensch sein zu dürfen", beklagen läßt. Und auf Götzens Burg bringt er uns dann das edle, fürtreffliche Weib, ein Abbild seiner eigenen Mutter, in ihrem hausfraulichen Wirken nahe, wie er uns die murrenden Bauern in der Schenke, den Bischof und seine Hofschranzen beim Schachspiel, Götz und Selbitz mit ihren Knechten im Kampfgetümmel vor Augen stellt. Die von der widerscheinenden Glut der angezündeten adligen Schlösser unheimlich beleuchteten paar Augenblicksbilder des Bauernaufstandes enthalten mehr geschichtliches Leben als die sechs tödlich langweiligen Akte, mit denen Gerhart Hauptmann Goethes Werk und markigen Helden durch seinen unfähigen Wortehelden „Florian Geyer" in anmaßender Selbsttäuschung über die Wirkung seiner naturalistischen Mittelchen überbieten wollte.

Was Goethes „Götz" für die Entwickelung der historischen Dichtung bedeutet, geht zur Genüge aus der einen Tatsache hervor, daß Walter Scott, der Verfasser der „Waverley Novels", seine Geschichtsdichtungen 1799 mit der Übersetzung des „Gortz (so!) of Berlichingen with the Iron Hand" einleitete. Am Eingang des neuen Jahrhunderts pries Schiller beim Rückblick auf die Entwickelung des deutschen Dramas Goethe dafür, daß er durch seinen „Götz" den einschnürenden Zwang falscher Regeln gelöst, zu Wahrheit und Natur zurückgeführt habe. Die Dichtung des „Götz von Berlichingen" war eine befreiende Tat. Erst mit dem „Götz" erlangt die ausgesprochene nationale Richtung und das Charakteristische

in der Dichtung das Übergewicht, beginnt das international klassizistische Dichtungsideal endgültig zu verblassen. Wie Wilhelm Meister durch die Blicke in Shakespeares Welt mehr als durch irgend etwas anderes sich geneigt fühlte, in der wirklichen Welt schnellere Fortschritte vorwärts zu tun, so gewann die deutsche Dichtung durch den Anschluß an Shakespeare eine größere und freiere Auffassung von Natur und Geschichte, erweiterten sich ihr die Mittel für Darstellung der Menschen und ihrer Leidenschaften. Aus Shakespeares Werken lernten die Dichter, die ganze Fülle der Wirklichkeit und Möglichkeit im Spiegel der Poesie wiederzugeben.

Keineswegs so günstig wie auf die Dichtung im allgemeinen wirkte die durch den „Götz" gewonnene Freiheit jedoch auf das Theater im besonderen. Zwar die Erklärungen der Kritiker, unter ihnen Wielands, über die Unmöglichkeit einer Aufführung des „Götz" wurden sehr rasch widerlegt durch die Tatsache der ersten Aufführung, welche die Truppe von Gottfried Heinrich Koch am 12. April 1774 mit Glück wagte. Andere Theater folgten ziemlich rasch dem Berliner Beispiel. Durch das Ritterdrama bürgerte sich zuerst neben dem bis dahin allein herrschenden französischen Kostüm ein historisches, das sogenannte altdeutsche, auf unseren Bühnen ein. Allein das Mißverhältnis zwischen der Schwerfälligkeit der üblichen Theaterdekorationen und dem raschen Szenenwechsel, den die shakespearisierenden Dramatiker forderten, mußte ungünstige Folgen für das unerläßliche Zusammenwirken von Dichtung und Theater zeitigen. Die Dichter und in späterer Zeit auch die ästhetischen Shakespeare-Enthusiasten berücksichtigten nicht genug, daß Shakespeare eine kulissenlose Bühne vor Augen hatte. Gerade der wirklich dramatische Dichter wird bei seiner Arbeit auch die technischen Darstellungsmittel und -grenzen ins Auge fassen. Goethe schrieb aber allein für den dritten Akt des „Götz" neunzehn Verwandlungen vor, ebenso viele, wie Shakespeare für den ganzen „König Lear" annimmt. Als Leiter des Weimarischen Theaters hat sich Goethe in der Folge selber mit Bühneneinrichtungen seines ungestüm fessellosen Jugendwerkes abgequält, ohne daß es ihm mit einem der drei verschiedenen Versuche völlig gelungen wäre.

Wie bei Shakespeares eigenen Werken mußte dann auch bei denen seiner deutschen Nachahmer der Notbehelf der Bühneneinrichtung üblich werden. Die ohnehin gefährliche Neigung der Schauspieler, das Werk des Dichters nach ihrem Gutdünken abzuändern, erhielt durch diese unvermeidlichen Bearbeitungen erst recht Nahrung. Goethe selbst hatte bei Niederschrift seines „Götz" überhaupt nicht an die Bühne gedacht. Er war weit entfernt davon, einseitig diese schrankenlose Freiheit der Form als Muster aufzustellen. Einzig in dem lebensfreudig heldenhaften „Egmont", den er zwei Jahre nach Veröffentlichung des „Götz" begann, in Frankfurt jedoch nur bis zum dritten Aufzug förderte, schien ein Gegenstück zum Ritter mit der eisernen Hand zu entstehen. Während die Nachahmer sich um seinen „Götz" drängten und dessen Regellosigkeit zum Vorbild nahmen, schuf Goethe aus der im Februar erschienenen Verteidigungsschrift des französischen Figaro-Dichters Beaumarchais sein bühnengerechtes Trauerspiel „Clavigo" (1774).

Goethe erzählt, wie Merck, der etwas Berlichingisches erwartet hatte, mit dem Stücke, das so auch ein anderer machen könnte, unzufrieden gewesen sei. Es hätte aber schwerlich zu jener Zeit in Deutschland ein anderer die Fähigkeit besessen, ein so wirksames Bühnenwerk aus der einfachen, in Beaumarchais' viertem „Mémoire" freilich bereits dramatisch zugespitzten Geschichte zu gestalten, wie der vielgewandte Franzose Caron de Beaumarchais im Jahre 1764 den königlichen Bibliothekar und Schriftsteller Josef Clavijo y Fajardo in Madrid zur Einhaltung eines seiner Schwester gegebenen Heiratsversprechens zu zwingen suchte und dann gesellschaftlich unmöglich machte. Die im Elsaß gehörte deutsche Volksballade

von dem Herrn, der an der Bahre der von ihm verlassenen Geliebten sich selbst den Tod gibt, lieferte Goethe einen tragischen Abschluß für die im Sande verlaufende Geschichte des ruhmredigen Pariser Abenteurers. Der Gedanke an die verlassene Friederike gab den Selbstvorwürfen Clavigos und den Klagen der schwindsüchtigen Marie Beaumarchais im Drama die Wärme des Selbsterlebten. In den ehefeindlichen Ratschlägen des welterfahrenen Carlos an den erfolgreichen Schriftsteller Clavigo glaubt man deutlich Mercks wohlmeinende Mentorstimme zu vernehmen. Die ganze Handlung spielt sich rasch und völlig natürlich ab und übt gerade dadurch auch als Ganzes eine mächtige Bühnenwirkung aus, während Goethe sich sonst nur in einzelnen Auftritten seiner Dramen, nicht in ihrer Gesamtanlage, als Theaterdichter bewährt. In der Ausmalung von Mariens Sterbeszene, die etwas an den Tod der Lessingischen Sara erinnert, weist Goethe der Darstellerin eine Aufgabe zu, wie sie sonst als Besonderheit des neueren realistischen Dramas gilt.

Der modernen Vorliebe für dramatische Erörterung gesellschaftlicher und geschlechtlicher Probleme hat sich Goethe in „Stella, ein Schauspiel für Liebende" zugewendet. Schon im Frühjahr 1775 vollendete er das gleich dem „Clavigo" in Prosa geschriebene Stück, das erst im folgenden Jahre veröffentlicht wurde.

Der Name „Stella" deutet unverkennbar auf das zweifache Liebesverhältnis des englischen Satirikers Swift. Doppelneigung zu gleich liebenswerten weiblichen Wesen mag der junge Goethe selbst öfters empfunden haben. Ein derartiger Seelen- und Herzenszwiespalt hatte in dem Gefühlsdrange der Geniezeit, in welcher der leidenschaftlicher empfindende Übermensch sich so leicht über die Schranken der geltenden Moral und bürgerlichen Ordnung hinwegsetzte, etwas besonders Verführerisches. Wie völlig die „Stella"-Dichtung aus der Wirklichkeitsempfindung herausgewachsen ist, beweisen Goethes Worte bei Übersendung des Stückes an seine und Jacobis gemeinsame Freundin, Tantchen Johanna Fahlmer: „Ich bin müde, über das Schicksal unsres Geschlechts von Menschen zu klagen, aber ich will sie darstellen, sie sollen sich erkennen, wo möglich wie ich sie erkannt habe, und sollen, wo nicht beruhigter, doch stärker in der Unruhe sein." Die alte Sage von dem Grafen von Gleichen hilft Cäcilie die Lösung zu finden: gemeinsam mit der jugendlicheren, schwärmerischen Stella will sie sich in die Liebe ihres wiedergefundenen Gatten Fernando teilen.

Natürlich hat es zur Zeit des Erscheinens des Schauspiels, als Goethe noch nicht der nach Bildungspflicht bewunderte Klassiker war, sondern als junger Dichter für seine Verletzung der herrschenden Anschauungen Lob und Tadel, Zustimmung und Entrüstung weckte, an Vorwürfen über die Unsittlichkeit der „Stella" nicht gefehlt. Es war, wie Goethe meinte, eben nicht ein Stück für jedermann. Allein auch er selbst fand es schon 1786 nicht mehr nach seinem Sinne. Dennoch ließ er „Stella" noch 1807 in der Sammlung seiner Werke als „Schauspiel" mit der versöhnlichen Lösung von Fernandos Schuld durch die Doppelehe drucken, obwohl er sein Jugendwerk bereits im Januar 1806 auf der Weimarer Bühne als Trauerspiel mit dem Selbstmord Fernandos geschlossen hatte. Frau von Steins Tadel dieses Ausgangs berücksichtigte der Dichter, indem er beim ersten Druck des „Trauerspiels" (1816) Fernando sich erschießen, aber auch Stella sich vergiften ließ. Die Möglichkeit, durch bloße Änderung des Schlusses eine Komödie in ein Trauerspiel zu verwandeln, hat schon der alte englische Kritiker Dr. Samuel Johnson als ein bedenkliches Zeichen für die Güte eines Dramas erklärt. Ästhetisch wurde das Stück, dessen Schwäche vor allem in der Haltlosigkeit des unbedeutenden, gewissenlosen Fernando liegt, durch das Zerhauen des Schicksalsknotens nicht gebessert; das für die Geniezeit Charakteristische ging dagegen durch die Abänderung des Schlusses verloren.

Das Drama, welches die schrankenlosen Rechte der Leidenschaft gegen Herkommen und Sitte verteidigt, erscheint mit seiner Verherrlichung der Empfindsamkeit wie ein Nachklang des alle Herzen im Tiefsten aufwühlenden Romans, mit dem Goethe der deutschen Dichtung zum erstenmal eine führende Stellung innerhalb der Weltliteratur errang.

Dem aufregenden und auf die Dauer aufreibenden Verhältnisse zu Wetzlar war Goethe durch den nüchtern beratenden Freund Merck entzogen worden. Durch ihn wurde er in den literarischen Salon von Mama Laroche (vgl. S. 212) zu Ehrenbreitstein eingeführt. Sophiens schöne Tochter Maximiliane, deren schwarze Augen das verwundete, leicht entzündbare

Herz des jugendlichen Besuchers nicht ungerührt ließen, war damals bereits bestimmt, als Gattin dem verwitweten Kaufmann Peter Anton Brentano nach Frankfurt zu folgen. Sie wurde die Mutter des romantischen Dichterpaares Klemens und Bettina Brentano. Als Goethe der jungen Frau das Eingewöhnen in seiner Vaterstadt zu erleichtern suchte, lernte er an dem eifersüchtigen alten Brentano auch die Züge kennen, die nicht Kestner dem mißtrauisch beschränkten Albert des Romans geben konnte. Und die Geschichte, die an seinem Herzen gewaltig riß und zerrte, lehrte ihn auch wieder, wie viel das menschliche Herz auszuhalten vermöge. Allein wenn Werthers Lotte infolgedessen auch in manchem der geliebten, unglücklich verheirateten „Max" ähnlich wurde, so blieb doch die Wetzlarer Lotte ihr Urbild. Lottes Schattenriß, den Goethe der damals herrschenden Vorliebe für Silhouetten gemäß gezeichnet hatte, blieb auch nach ihrer Hochzeit und nach dem Erscheinen des Romans in Goethes Stube an die Wand geheftet. Aus den eigenen Liebesempfindungen der Wetzlarer Monate für das bereits an einen anderen gefesselte junge Mädchen, dem wundersamen Verhältnisse zu Brentanos Gattin in Frankfurt und dem traurigen Leben und Sterben des jungen Jerusalem gestaltete sich so allmählich der tiefempfundene, durchaus einheitliche Roman, der Goethe mit einem Schlage zum ersten Liebesdichter nicht bloß der ganzen empfindsamen deutschen Jugend, sondern auch für die nachahmenden Dichter des Auslandes machte: „Die Leiden des jungen Werthers".

Die Briefform, in die Goethe seine Dichtung einkleidete, war durch Richardsons Romane (vgl. S. 160) und Rousseaus „Neue Heloise" in weithin wirkenden Mustern aufgestellt worden. Indem aber bei Goethe in sämtlichen Briefen der Held allein spricht, nähert sich sein Roman dem lyrisch bewegten großen Selbstbekenntnisse eines edlen kranken Geistes. Nicht umsonst hat man von einem Wertherfieber, in Frankreich von einem Werthérisme gesprochen. Das gesteigerte Seelen- und Empfindungsleben macht dem, der sich so ganz der Pflege seines lieben kranken Herzchens hingibt, die Wirklichkeit unerträglich. Die einseitig erregten Gemütskräfte müssen das Herz untergraben, bis sich vor der Seele des Grüblers „der Schauplatz des unendlichen Lebens verwandelt in den Abgrund des ewig offenen Grabes". Das Übermaß ästhetischen Naturempfindens macht Werther, noch ehe er Lotte kennen gelernt hat, schon so unfähig zu allem Schaffen, daß er bei sehnsüchtiger Betrachtung des dampfenden Tals und der von Insekten belebten Halme ausruft: „Ich gehe darüber zugrunde, ich erliege unter der Gewalt der Herrlichkeit dieser Erscheinung". Und im Vergleich zu der unendlichen Größe seines Gefühls erscheint ihm alle Tätigkeit in der Welt, die nicht aus Leidenschaft hervorgeht, Lumperei und Torheit. Die Liebesleidenschaft gesellt sich dann nur als ein neues, wenn auch gefährlichstes Reizmittel den bereits das Seelenleben zerrüttenden Kräften zu. Wie weit Goethe davon entfernt war, diese Hingabe des ganzen Menschen und seiner Pflicht an das Gefühl zu verherrlichen, zeigt seine Warnung, der Leser möge durch das Büchlein nicht den Hang zu einem untätigen Mißmut in sich vermehren, sondern von Werther wie von einem tröstenden, warnenden Freunde lernen, als ein Mann anders zu handeln.

Der kaiserliche Kritiker Napoleon I., der die französische Übersetzung „Werthers" nach Ägypten mitgenommen und siebenmal gelesen hatte, war demnach keineswegs im Rechte, wenn er es tadelte, daß nicht die Liebe allein, sondern auch der durch Ausschließung aus der adligen Gesellschaft und die Pedanterie des Gesandten gekränkte Ehrgeiz zu Werthers Untergang beitragen. Daß bei Jerusalem tatsächlich diese Kränkungen zu seinem letzten Entschlusse mitgewirkt haben, würde noch nicht den Dichter rechtfertigen, der das Zufällige der Wirklichkeit als Künstler zu beherrschen, nicht sklavisch sich ihm anzupassen hat. Zu der Kennzeichnung von Werthers Seelenleben, wie es Goethe auf dem Hintergrunde seiner Tage bis in die kleinsten Züge ausmalen wollte, gehörte eben auch der Hinweis auf die Gebundenheit des bürgerlichen Lebens, die der feurigen Jugend der Geniezeit so unerträglich vorkam. Der Zwang dieser engen Verhältnisse steigert die Rousseausche Sehnsucht nach der Freiheit der Natur. Dieser Sehnsucht folgend, vertieft sich Werther erst in die Einfachheit der hellen Homerischen Welt, und wenn die Herbstnebel Täler und Berge verhüllen, wie sein Gemüt sich immer mehr verdüstert, dann steigen Ossians Schatten, die von einer starken Leidenschaft erfaßten Gestalten der Urzeit, vor seinen geistigen Augen auf. Dem

Rousseauschen Naturverlangen entspricht nicht bloß diese Hingabe an Feld und Wald, Gras und Insekten, Sonne und nächtlichen Sturm, sondern auch Werthers Vorliebe für den Verkehr mit Kindern und Leuten aus dem niederen Volke. Der Bauernbursche, der, gleich Werther in Liebesleidenschaft befangen, seinen glücklichen Nebenbuhler niederschlägt, ist allerdings erst bei der Überarbeitung des Romans in den achtziger Jahren eingefügt worden. Die kleine Dorfgeschichte soll in künstlerisch beabsichtigtem Gegenbilde zeigen, wie gleiche Leidenschaft, die sich bei dem gebildeten, verzärtelten Werther selbstzerstörend gegen ihren Träger richtet, bei dem von „des Gedankens Blässe“ nicht angekränkelten Naturburschen in brutaler Tat gegen das Hindernis seiner Liebe sich entlädt.

Im übrigen fand Goethe bei der Überarbeitung am Inhalt seines Romans später nichts Wesentliches zu verbessern. Die Dichtung, die in jeder Zeile höchste Leidenschaft und tiefste Empfindung atmet, ging sogleich kunstvollendet aus der Seele des Schöpfers hervor. Dem stummen, unklaren Gefühl von Tausenden hat „Werther“ in seinem glühenden Naturempfinden, seinem markdurchwühlenden Sehnsuchtsdrange das die Spannung lösende Wort gegeben. Die Geniezeit fand hier ihr Fühlen und ihre eigenste, unwiderstehlich mit fortreißende Sprache. Mochte die theologische Unduldsamkeit eines Göze in Bannschriften und Nicolais „Berliner Geschmäcklerpfaffenwesen“ in der Parodie von „Freuden des jungen Werthers“, mochten unwirksame Verbote des Leipziger Rates und ernster gemeinte der dänischen Regierung gegen die allgemeine Begeisterung Verwahrung einlegen; ja mochte selbst Lessing es für wünschenswert halten, mit einem „Werther der Bessere“ davor zu warnen, daß die poetische Schönheit des warmen Produktes nicht die empfindsame Schwärmerei noch schädlich überhitze: die Streitschriften, Parodien, Balladen, Dramen, Nachahmungen sind nur ebenso viele Zeugnisse für den ungeheuren Eindruck des Werkes. Selbst die weltschmerzlichen Dichtungen des 19. Jahrhunderts stehen noch unter „Werthers“ Eindruck. Hervorragende Werke der italienischen und französischen Romandichtung, wie Foscolos „Ultime lettere (letzte Briefe) di Jacopo Ortis“ (1799), Chateaubriands „Atala“ und Mussets „Confession d’un Enfant du Siècle“ (Beichte eines Weltkindes) zeigen deutliche Einwirkungen des Goethischen Romans.

Lessing soll einmal gespottet haben, sobald man den Deutschen eine Blume zeige, sei ihre erste Frage: darf ich sie nachmachen? Wenn schon Klopstocks „Messias“ die nachahmenden Geister hinter sich hergezogen hatte, so flutete hinter Goethes „Götz“ und „Werther“ eine meist seichte, aber langhingestreckte Welle von Ritterdramen und empfindsamen Romanen nach. Nur als Masse sind diese Romane zur Kennzeichnung des Zeitgeschmacks und der Bedeutung des Goethischen Vorbildes wichtig. Einzeln genommen können sie wenig Teilnahme erregen. Bei den Zeitgenossen fand von allen Wertheriaden den weitaus größten Beifall und weckte die meisten Tränen die rührende Klostergeschichte „Siegwart“ (1776) des Ulmer Predigers Johann Martin Miller. Dessen ehemalige Göttinger Freunde waren freilich nicht sehr erbaut, als der zarte Minnesänger (vgl. S. 255) sich zu einem Vielschreiber auswuchs, der mit den gröbsten Mitteln auf Rührung hinarbeitete. Zu den besseren und eigenartigen Romanen, die „Werthers“ Einwirkung aufzeigen, gehört dagegen das „Leben des guten Jünglings Engelhof“ (1781) von Lorenz von Westenrieder (1748—1829), dem bayrischen Geschichtschreiber.

Der Münchener geistliche Rat hat sich in seiner Münchener Dramaturgie als fähiger Schüler Lessings gezeigt und durch Wochenblätter, Abhandlungen und Dichtungen die Aufklärung in seinem arg zurückgebliebenen Vaterlande eifrig zu fördern gesucht. In „dem ersten guten Roman in Bayern“, wie der Berliner Literarhistoriker Erdwin Julius Koch 1798 den „Engelhof“ rühmte, hat sich Westenrieder

nicht mit Entlehnungen aus Goethes und Rousseaus Dichtung begnügt. Er schildert in dem Leben und Leiden des armen jungen Hofmeisters, der von seiner gräflichen Schülerin geliebt und deshalb von ihrer stolzen Familie grausam verfolgt wird, in düsteren Farben die Zustände seiner Heimat. Den Gesinnungen der bayrischen Vaterlandsfreunde in den Tagen, da Kurfürst Karl Theodors geplanter Verkauf seines Landes an Kaiser Joseph durch das Eingreifen des großen Preußenkönigs verhindert wurde, entspricht es, daß Westenrieder einen nach Tellheims Vorbild handelnden preußischen Offizier als Retter des armen Engelhardt einführt. Den Tendenzen der Sturm- und Drangzeit schließt sich Westenrieder im „Engelhof" an mit der Anklage gegen den ungebildeten Adel und die Beamtenwillkür, wie er es in der kleinen Erzählung „Henriette Foley" tut durch Erregung des Mitleids für Kindesmörderinnen. An Herder erinnert Westenrieder, wenn er für die Lieder eintritt, die das Volk in der Stube und auf dem Felde singt, die das Volk noch stark und fähig machen, dauernde Eindrücke zu erhalten.

Als Direktor der historischen Klasse an der Münchener Akademie der Wissenschaften hat Westenrieder später die Freundschaft verleugnet, die 1781 den Verfasser des „Engelhof" mit dem philosophischen Dichter des „Woldemar", mit **Friedrich Heinrich Jacobi** (1743—1819) verband. Durch seine beiden Romane „Aus Edward Allwills Papieren" (1775) und „Woldemar" (1777) würde der jüngere Bruder des Graziendichters Johann Georg Jacobi (vgl. S. 206) nur wenig aus der Schar der dem „Werther" folgenden Romanschriftsteller hervorragen. Goethe selbst, der den Freund aufgefordert hatte, was sich in ihm rege und bewege, in irgendeiner Form darzustellen, fand trotz aller Liebe zu dem Verfasser den „Geruch dieses Buches" von unleidlicher Prätention. Aber der Widerstreit der Pflichten und Gefühle, den Woldemar siegreich besteht, indem er erst nach seiner Eheschließung zu spät erkennt, daß sein Interesse für Henriette nicht Freundschaft, sondern Liebe sei, veranlaßt tiefe Teilnahme, wenn wir in dem Reichtum des Romans an edlen Empfindungen Seelenerlebnisse Jacobis und seiner Nächsten selbst leise versteckt finden. Der Gefühlsphilosoph Jacobi, der um das Verständnis Spinozas sich entschiedene Verdienste erworben hat, aber aus persönlichem Bedürfnisse nach den gewohnten christlichen Anschauungen doch immer wieder von dem folgerichtigen spinozistischen Pantheismus abschwenkte, gehört zu den scharf sich abhebenden Gestalten der Geniezeit.

Goethe war ursprünglich den empfindsamen Jacobis grimmig feind gewesen. Aber weibliche Vermittelung leitete bei dem Dichter eine freundlichere Stimmung in die Wege, so daß er auf der im Juli 1774 mit Lavater unternommenen Rheinreise sich kurz entschloß, Friedrich Jacobi auf seinem Gute Pempelfort bei Düsseldorf aufzusuchen.

Als Jacobi hörte, daß Goethe in seiner Lebensbeschreibung jener Schließung ihres Freundschaftsbundes gedenken wolle, da standen ihm noch Ende 1812 lebhaft vor Augen jene Stunden „zu Bensberg und der Laube, in der Du über Spinoza, mir so unvergeßlich, sprachst; des Saals in dem Gasthofe zum Geist, wo wir über das Siebengebirg den Mond heraufsteigen sahen, wo Du in der Dämmerung auf dem Tische sitzend uns die Romanze: ‚Es war ein Buhle frech genung' und andere hersagtest. Welche Stunden! Welche Tage! Um Mitternacht suchtest Du mich noch im Dunkeln auf — Mir wurde wie eine neue Seele. Von dem Augenblick an konnte ich Dich nicht mehr lassen."

Den ganzen unwiderstehlichen Zauber, der von dem „Götterjüngling" ausging, hat Jacobi damals so tief empfunden, daß alle Gegensätze, die später in ihren Anschauungen über Gott und Natur hervortraten und Goethe gelegentlich, wie 1812 in den Versen „Groß ist die Diana der Epheser", sogar zu scharfer Abwehr bestimmten, doch die Freunde nicht dauernd trennen konnten. Aber Jacobi war bei jenem ersten Zusammentreffen keineswegs der bloß Empfangende. Goethe hatte von Hause aus weder besonderes Bedürfnis noch Zutrauen der Philosophie gegenüber empfunden. In den frischen Straßburger Tagen faßte er heftige Abneigung gegen die graue, totenhafte Philosophie der französischen Materialisten

und Enzyklopädisten. In Spinozas Ethik erst erkannte er das seinem wunderlichen Wesen zusagende Bildungsmittel, nach dem er sich in aller Welt umgesehen. In der grenzenlosen Uneigennützigkeit der spinozistischen Ethik fand er die Beruhigung seiner Leidenschaften und „eine große freie Aussicht über die sinnliche und sittliche Welt“. Wollte er doch im jugendlichen Entwurfe seines die Kirchengeschichte widerspiegelnden Epos „Der ewige Jude“ den unstet umhergetriebenen Ahasver zuletzt bei dem friedlich weisen Spinoza einkehren und in dessen Gott und Welt vereinender Lehre die langersehnte Ruhe finden lassen.



Johann Kaspar Lavater. Nach dem Aquarell von J. H. Lips (1789), in der k. k. Familien-Fideikommißbibliothek zu Wien.

Jacobi war zur Zeit der Schließung des Freundschaftsbundes an schulmäßiger philosophischer Bildung dem Dichter entschieden überlegen und wohl imstande, diesen tiefer in das Verständnis des „heiligen Spinoza“ einzuführen. Und anderseits durfte wieder Jacobi, als er 1785 in Briefen „Über die Lehre des Spinoza“ den Inhalt seiner wichtigen Unterredungen mit Lessing (Juli 1780) über den Spinozismus gegen Moses Mendelssohns Mißverständnisse verteidigte, Goethes Hymnen „Das Göttliche“ („Edel sei der Mensch, hilfreich und gut“) und „Prometheus“ als kaum entbehrliche Belege in seine Schrift aufnehmen. Goethes Prometheus-Hymnus, den Lessing sofort als spinozistisch bezeichnete, hatte den Ausgangspunkt des Gespräches zwischen Jacobi und Lessing gebildet, in dem dieser erklärte, wenn Spinozas Lehre auch ein schlechtes Heil sei, er wisse kein besseres.

Als Goethe den milden, liebenswürdigen Rheinländer Jacobi, in dem ziemlich unvermittelt philosophische Einsicht und Glaubensbedürfnis, geniales Streben und weibliche

Weichheit nebeneinanderlagen, besuchte, da waren seine Reisebegleiter der glaubensstarke Züricher Pfarrer Johann Kaspar Lavater (1741—1801; siehe die Abbildung, S. 275) und der rationalistische Pädagog Basedow (vgl. S. 228). Als das Weltkind zwischen den beiden Propheten bezeichnete sich der Dichter launig zwischen diesen zwei so seltsamen und widerspruchsvollen Gefährten, aus deren Beobachtung er manches für seine Welt- und Menschenkenntnis und damit für seine Dichtung lernen zu können glaubte. Wußte doch schon der junge Goethe in den verschiedensten Personen, die ihm nähertraten, das rein Menschliche zu würdigen und zur eigenen Bereicherung in den Kreis seiner Weltanschauung zu ziehen.

Zwei kleine theologische Schriften Goethes (1773) hatten zuerst die Aufmerksamkeit des überall Verbindung suchenden, rastlosen Zürichers auf den jungen Frankfurter Advokaten gelenkt. Lavater hatte durch sein heldenhaftes Auftreten gegen einen der patrizischen Vögte, Junker Grebel, welche die schweizerischen Landgemeinden tyrannisierten, zuerst in Zürich Aufsehen und Feindschaft geweckt. Die „Schweizerlieder", die er 1767 für die Helvetische Gesellschaft dichtete, fachten den schweizerischen Patriotismus an und wurden viel gesungen. Aber wieviel Lavater auch in Reimen und Hexametern an geistlichen Liedern, Epen, Dramen schrieb, zum Dichter fehlte ihm außer dem Formtalent noch manches, wenngleich die Macht seiner Persönlichkeit und die Stärke seines Christusglaubens selbst aus seinen poetischen Arbeiten die Zeitgenossen ansprach. Größeren Eindruck erzielte er mit dichterisch angehauchten Prosawerken, wie den vielverbreiteten „Aussichten in die Ewigkeit" (1768—78), den Predigten und Sendschreiben, die er an seine über ganz Deutschland und Dänemark verstreuten Freunde und Gläubigen erließ.

Ganz außerordentlich, ja einzig war das Zutrauen, das Lavater als frommer und uneigennütziger Gewissensberater in allen Kreisen, nicht zum mindesten an den deutschen Fürstenhöfen genoß. Lavater hatte sich in ein ganz persönliches Verhältnis zum Heiland hineingelebt; er war überzeugt, durch die Macht des Gebetes müßten sich noch immer wie in der Apostelzeit Wunder erzwingen lassen. Und seine Wundersucht wie sein von Unwürdigen leicht erschwindeltes Vertrauen bereiteten ihm und seinen kritischeren Freunden genug Ärgernis. Von der strengen Kirchenlehre wich der bibelgläubige Magus des Südens, wie man ihn im Hinblick auf Hamann, den Magus aus dem Norden, wohl nannte, nicht viel weniger ab als Hamann selbst. Der gemeinsame Gegensatz gegen die Aufklärung und die Forderung, alles vom religiösen Gefühl als dem erwärmenden Mittelpunkt des ganzen Lebens abhängig zu machen, verbindet wirklich den Königsberger und Züricher Propheten, so verschieden sie sonst als Personen und in ihrer Denkweise erscheinen. Es bezeichnet Lavaters ganz individuelles Christentum, wenn er sagt: „Der ist kein Christ, der nicht mit dem Geiste des Herrn so gesalbt ist, daß er sich durch irgend etwas Gutes, Göttliches, der bloßen Natur Unerreichbares, Unnachahmbares auszeichnet und als einen Vertrauten der Gottheit bei allen Verehrern des Evangeliums legitimiert." Lavaters Geringschätzung „der bloßen Natur" mußte schließlich zum Bruch zwischen den in der begeisterten Geniezeit innig verbundenen Freunden treiben, so gewaltig auch der Zauber war, der von Lavaters Persönlichkeit ausging.

Noch 1779 hatte Goethe von Zürich aus an Frau von Stein geschrieben, die Trefflichkeit dieses Menschlichsten aller Menschen spreche kein Mund aus. Es sei eine Kur, um diesen ganzen, wahren Menschen zu sein, der in der Häuslichkeit der Liebe lebe und strebe. Und nur zwölf Jahre später wenden sich Goethes Epigramme voll Bitterkeit gegen den

hochmütigen Schwärmer und betrogenen Schelm. Das war der im Grunde edle und durchaus selbstlose Lavater keineswegs; er hat im Gegenteil in den späteren Revolutionsstürmen ebenso überzeugungstreu der demokratischen wie in seiner Jugend der oligarchischen Willkür die Stirn geboten. Und seine tödliche Verwundung zog er sich zu, als er während des Züricher Straßenkampfes zwischen Franzosen und Russen, seinem Amte getreu, den Kriegern Trost und Hilfe spenden wollte.

Als Lavater im Juni 1774 nach Frankfurt kam, hatte er bereits als Vorkämpfer der Physiognomik in weiten Kreisen überschwenglichen Beifall und von einzelnen, wie Lichtenberg, scharfen Widerspruch erfahren. Die durch Lavaters Büchlein „Von der Physiognomik" (1772) versprochenen Aufschlüsse über die Charaktere und das Seelenleben der Menschen aus ihren Gesichtszügen erschienen der nach Neuem verlangenden Zeit wie eine geheimnisvolle Offenbarung. Überall gab sich begeisterte Teilnahme für das angekündigte Hauptwerk kund, dessen „Erster Versuch", ungeduldig erwartet, 1775, dessen vierter Teil 1778 erschien: „Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe"; eine französische Ausgabe mit einem von Lavater stark umgearbeiteten Texte folgte noch 1806 der ursprünglichen deutschen Fassung.

Das Werk hat den Malern, die Lavater für Herstellung der Bildnisse beschäftigte, freilich mehr Nutzen gebracht als der Menschenkenntnis. Ging doch Lavater in letzter Reihe auf das phantastische Ziel los, aus den edlen Zügen aller mitgeteilten Gesichter zu einem Christusbild vordringen zu können. Systematisch feste Grundsätze aufzustellen oder gar durchzuführen, war der rhapsodisch in allgemeinen Ausdrücken sich begeisternde Lavater nicht fähig. Erst durch die Schädellehre (Phrenologie) des Arztes Franz Joseph Gall, die am Schlusse des Jahrhunderts ähnliche Teilnahme in weiteren Kreisen weckte wie Lavaters Gesichtslehre (Physiognomik) in den siebziger Jahren, erhielt das unklare Streben eine ernstere Grundlage. In Lavaters Physiognomik selbst ging der Versuch einer naturwissenschaftlichen Vertiefung von Goethe aus, der zu den drei ersten Bänden außer dem „Lied eines physiognomischen Zeichners" noch eine Reihe von Beiträgen lieferte. Indem Goethe unter Berufung auf Aristoteles den Menschenköpfen „Tierschädel" gegenüberstellte, betrat er zum erstenmal das Arbeitsgebiet der vergleichenden Anatomie, auf dem er in der Folge die wichtige Entdeckung über den den Menschen und Tieren gemeinsamen Zwischenknochen machen sollte.

In den reichbewegten vier Jahren, die zwischen der Rückkehr aus Straßburg und der Übersiedelung nach Weimar (August 1771 bis November 1775) lagen, fand Goethe noch keine Zeit für seine späteren Lieblingsstudien in den verschiedenen Reichen der Natur. Sein Beruf in Frankfurt, die Advokatenpraxis, nahm ihn freilich am wenigsten in Anspruch; willig unterzog sich der Vater der eigentlichen Arbeit. Die Rheinreise mit Lavater und Basedow im Sommer 1774, eine erste Schweizerreise mit den beiden Grafen Stolberg, die ihn nach Zürich („Auf dem See") führte und vom Gotthard beinahe nach Italien hinablockte (Mai bis Juli 1775), unterbrachen neben kleineren Ausflügen den Aufenthalt in der Vaterstadt. Und seit der „Götz" den Namen des Dr. Göthe durch ganz Deutschland verbreitet hatte, lösten auch berühmte Besucher in der santa casa, wie Wieland später Goethes Geburtshaus nannte, einer den anderen ab. Als der vornehmste erschien Klopstock im Oktober, als der wichtigste Major von Knebel im Dezember 1774, denn er vermittelte des Dichters Bekanntschaft mit den durchreisenden weimarischen Prinzen, denen Goethe dann noch nach Mainz folgte. Wie Lavater, die Stolbergs und Jacobi, so kamen auch Boie, Gerstenberg, Schönborn, Basedow, Zimmermann, um den Dichter und seine noch ungedruckten Werke kennen zu lernen. Und sie alle verkündeten auch begeistert das Lob der

Dichtermutter, Frau Aja. Mit Lenz in Straßburg, Herder in Bückeburg dauerte die briefliche Verbindung fort, in Frankfurt selbst fanden sich jüngere Dichter (Klinger, Wagner) zusammen, nachdem die „Frankfurter gelehrten Anzeigen“ im Jahre 1772 das Banner einer neuen, jugendlichen Schule aufgepflanzt, einen ersten Sammelpunkt für den rheinischen Schriftstellerkreis geschaffen hatten. Merck leitete die frische, rücksichtslos dreinfahrende Kritik des rasch zu Ansehen und Einfluß gelangenden Blattes.

Aber die kritische Tätigkeit gewährte dem jungen Goethe und seinen Freunden doch nicht eine Befriedigung, wie sie einst Lessing in ihr gefunden hatte. Wenn Goethe im Oktober 1771 eine Rede „zum Schäkespears Tag“ ausarbeitet, so erklärt er, noch zurzeit habe er wenig über Schäkespearen gedacht; „geahndet, empfunden wenn's hoch kam, ist das höchste wohin ich's habe bringen können“. — „Mein Nisus vorwärts“, schrieb er zur Zeit der ersten Arbeit an seinem „Gottfried von Berlichingen“, „ist so stark, daß ich selten mich zwingen kann, Atem zu holen.“ Wie von Goethes ganzem Leben, so gilt auch von dieser überquellenden Jugendzeit das oft angeführte Wort: „Was Goethe sprach, war größer, als was er schrieb, und was er lebte, größer, als was er sprach.“ Er selber meinte beim Rückblick auf jene Tage, von dem Bunde der Jugend und Produktivität hätte man das Außerordentlichste fordern können. Die glücklich vollendeten größeren Werke allein geben keine genügende Vorstellung von der unerschöpflichen, jugendatmenden Dichterkraft, die sich in Entwürfen und einer Fülle kleinerer Dichtungen betätigte.

Am unmittelbarsten und anschaulichsten versetzen uns noch die Briefe, und unter ihnen am lebendigsten die auch psychologisch anziehendsten an Gustchen, die von Goethe nie gesehene Schwester der Reichsgrafen Stolberg, in das Gären und Stürmen dieser leidenschaftsbewegten Schaffenszeit, während der des Dichters glühend Herz „all die Schmerzen, die unendlichen, ganz, all die Freuden, die unendlichen, ganz“ durchwühlten. „Kein Spiegel ist das der Eitelkeit“, schreibt er an die Karschin, „was ein Brief der von wunderbaren Verhältnissen gedrängten Seele ist.“ Aber es war auch ein volles Dasein, des Lebens wert, dies, wie Lenz es aussprach, „Lieben, hassen, fürchten, zittern, hoffen, zagen bis ins Mark“. Gerade diese Erregung schien der genialen Jugend den Wert des Lebens auszumachen. Als sich Klingers Freundin Albertine Grün, bangend vor der Erschütterung, die ihr „Stella“ bereiten würde, ein paar Maß kaltes Blut wünschte, widerrief sie dies gleich: „Doch nein! Pfui Henker. Ich wollte nicht ein Tröpfchen warmes Blut für eine ganze Maß kaltes geben. Kommen wir durch unsere Schwärmerei um, nun so sterben wir den Tod eines Käfers, der sich die Flügel am Licht verbrennt.“

Ob der junge Goethe, wenn die Sonne die in seinem Dachzimmer aufgestellten Statuen der ewig lebenden Griechengötter im Morgenglanze umstrahlte, „Andacht liturgischer Lektion im heiligen Homer“ las, oder ob er, von Klopstocks Predigt angefeuert, auf den Schrittschuhen — wie Klopstock das Wort gebildet haben wollte — als kühnster Wager über die krachende Eisbahn sorglos dahinflog, immer hegte er in sich das göttliche Gefühl überschäumender Lebens- und Schaffenskraft. Wie er nach der Lesung Shakespeares sein Dasein aufs lebhafteste um eine Unendlichkeit erweitert empfand, so fühlte er sich glücklich beim Eindringen in den Palast der Pindarischen Dichtung. Da spürte er seine Brust sich weiten und erkannte, daß jeder Künstler plastisch gestalten müsse, was seine Seele bewege. „Wenn du kühn im Wagen stehst, und vier neue Pferde wild unordentlich sich an deinen Zügeln bäumen, du ihre Kraft lenkst, den austretenden herbei-, den aufbäumenden hinabpeitschest, und jagst

und lenkst, und wendest, peitschest, hältst, und wieder ausjagst, bis alle sechzehn Füße in einem Takt ans Ziel tragen — das ist Meisterschaft, ἐπικρατεῖν, Virtuosität."

So stand der junge Goethe selbst mitten im Leben, so suchte er es in sich zu fassen, zu bewältigen und in der Dichtung wiederzugeben, in schlicht volkstümlich empfindenden Liedern wie in den mächtigen freien Rhythmen tiefsinniger Hymnen, in den Briefen Werthers wie in der tragischen Ergriffenheit und der ausgelassenen Satire seiner Dramen. „O wenn ich jetzt nicht Dramas schriebe, ich ging' zu Grund", ruft Goethe Anfang März 1775, während er an „Stella" und „Faust" arbeitete, in einem Briefe an Gustchen aus.

Den wirklich ausgeführten Dramen der Frankfurter Zeit gehen die großen Tragödienpläne zur Seite: gleich nach der Rückkehr aus Straßburg fesselte ihn der Wahrheitsfreund „Sokrates" im Kampfe gegen den Lügengeist; aus späterer Zeit stammen die Szenen aus „Prometheus", „Mahomet", „Faust". Den göttlichen Beruf zum Lehrer der Menschen im Gegensatz zur dumpf feindlichen Welt wollte er im Trauerspiel von dem philosophischen Heldengeist „Sokrates" (Ende 1770) wie in Jesus' Unterredungen mit dem Jerusalemer Schuster Ahasver in den Knüttelreimen des Epos vom „Ewigen Juden" darstellen, zum Gefühl entwickeln. Und wieder als ein Lehrer der Menschheit in ihrem ersten sehnenden Erwachen zur Liebe, zum Streit um Mein und Dein und zur Todesahnung erscheint im Drama der Götterfeind und Menschenfreund „Prometheus". Das trotzige Recht der kühn entschlossenen Persönlichkeit und des Alleinseins mit der Natur, das auch in dem Frühlingshymnus „Ganymed" sehnsuchtsvoll die Erdenschranken durchbricht, fand in dem dramatischen Bruchstück „Prometheus" wie in dem gleichnamigen selbständigen Monolog den einzigartigen, überwältigenden Ausdruck.

Der Gottheit, welcher sich der unbeugsame Titane der alten hellenischen Mythe im Gefühle eigener Schaffens- und Leidenskraft entgegensetzt, sucht „Mahomet" durch ihre Offenbarung im gestirnten Himmel und in der glühenden Sonne, in der stillen Quelle und im blühenden Baum sich zu nähern. Den einen, einzigen Gott will er der innersten Empfindung des sehnenden Menschengeschlechtes zuführen, wie Lavater durch Mitteilung seines Heilandglaubens ein neues Seelenleben wecken wollte. Doch dem Herrlichsten, was auch der Geist empfangen, hängt in dem irdischen Gewühle „immer fremd und fremder Stoff sich an". Der Gottsucher wird als Religionsstifter befleckender irdischer Mittel sich bedienen und erst im Tode wieder die Größe und Reinheit des ursprünglichen Gefühles finden. Merkwürdig, daß Goethe diese beiden Heldengestalten seiner unvollendeten Jugenddichtungen am Ende des Jahrhunderts noch einmal nahetraten, als er zu Äschylos' gefesseltem einen „befreiten Prometheus" dichten wollte und Voltaires religionsfeindliche Tragödie „Mahomet" wirklich übersetzte.

Zu „Sokrates", „Prometheus", „Mahomet", dem „Ewigen Juden" gesellt sich „Faust". Im protestantischen Volksbuche von 1587 ist der großsprecherische Alchimist der Reformationszeit ebenso wie Ahasver zuerst in die Literatur eingetreten. Das deutsche Volksbuch (vgl. Bd. 1, S. 343) führte ein Zufall sofort nach England, und dort hat der größte englische Dramatiker vor Shakespeare, Christopher Marlowe (ermordet 1593), aus der Erzählung sein Trauerspiel (The tragical history) von Dr. Faustus für die Volksbühne geschaffen. Erst 1818 hat Wilhelm Müller eine deutsche Übersetzung der Marlowischen Dichtung selbst drucken lassen. Aber schon die englischen Komödianten hatten sie nach Deutschland herübergebracht, wo ein deutsches Originaldrama vom Dr. Faust sicherlich damals noch

nicht vorhanden war. Von den englischen Wanderkomödianten haben die deutsche Volksbühne und das Puppentheater das freilich bereits arg entstellte Faustdrama Marlowes übernommen und weiter mißhandelt. Noch vorhanden sind unter anderen die Theaterzettel einer Faustaufführung der Veltenschen Truppe von 1688, wie auf der beigehefteten Tafel „Ein Theaterzettel der Johannes Veltenschen Truppe" einer nachgebildet ist, und der Kurzischen Truppe in Goethes Vaterstadt von 1767. Neben den mannigfaltigen Dramatisierungen, in denen der Hans Wurst sich als Fausts spaßhafter Diener immer mehr hervordrängte, gingen die Erneuerungen des Volksbuches her: 1599 zu Hamburg Georg Rudolf Widmanns dickleibige drei Teile der „warhafftigen Historien von Faustus' greulichen Sünden und Lastern", 1674 zu Nürnberg Johann Nikolaus Pfitzers „Ärgerliches Leben und schreckliches Ende deß vielberüchtigten Ertz-Schwartzkünstlers Johannis Fausti", 1725 zu Frankfurt eines Christlich-Meynenden Büchlein von „Fausts abenteurlichem Lebenswandel und Teufelsbündnis".

Wenn aber Lessing in den Literaturbriefen daran erinnerte, wie verliebt Deutschland in seinen Faust gewesen wäre und sei, so dachte er nicht an diese Bücher, sondern an den Faust der Volksbühne. Von Lessings Versuch einer Faustszene (vgl. S. 173) hat Goethe zweifellos bereits in Leipzig, wenn nicht früher, Kenntnis erhalten. Allein auch mit Volksstück und Puppenspiel wie mit einem der Volksbücher von Faust hatte er sich zeitig vertraut gemacht. Und wäre dies selbst nicht der Fall gewesen, in Leipzig mußte sich dem fleißigen Besucher von Auerbachs Keller die hier örtlich festgewurzelte Sage in Bild und Wort aufdrängen. In den „Mitschuldigen" graust es denn auch dem sündigen Söller wie Dr. Faust und Richard III. Von Goethe selbst hören wir zuerst in einem Briefe vom 17. September 1775, daß er an einem „Faust" dichte. Sein Gedächtnis wird ihn jedoch kaum wesentlich getäuscht haben, wenn er in seinem letzten Briefe vom 17. März 1832 Wilhelm v. Humboldt erzählte, es sei über sechzig Jahre, daß die Konzeption des „Faust" ihm aufgegangen sei. Auch nach „Dichtung und Wahrheit" wurde in Straßburg, also 1770—71, die Faustfabel zuerst in seinem Inneren lebendig, was freilich keineswegs bereits zu einer Niederschrift führen mußte. In Wetzlar wußten seine Freunde, daß er „Faust" vorhabe, und Boie, dem er im Oktober 1774 Szenen vorlas, fand Goethes „Faust" das Größte und Eigentümlichste von allen seinen mit dem Stempel des Genies geprägten Dichtungen.

Veröffentlicht wurde mit Ausnahme des „Königs von Thule" (1782 in Seckendorfs „Volksliedern") von Goethes Faustarbeit nichts vor dem „Fragmente" im siebenten Bande der Schriften (1790). In einer Abschrift der weimarischen Hofdame Luise von Göchhausen haben sich aber siebzehn Szenen in einer wesentlich älteren Fassung, die jedenfalls noch aus der Frankfurter Zeit stammt, vorgefunden, der sogenannte „U r f a u st". Fräulein von Göchhausen nahm diese Abschrift nicht aus dem Urkodex, dessen vergilbte und vergriffene, mürbe und an den Rändern zerstoßene Blätter der über seinen wundersamen Lebensgang sinnende Dichter noch in Rom am 1. März 1788 vor sich liegen hatte, sonern aus einer von Goethe in Weimar für gelegentliche Vorlesungen hergestellten Reinschrift. Die Unterredung zwischen Mephisto und dem Schüler bewegt sich hier noch in burschikosem Tone in Ausfällen gegen Mißstände auf Universitäten. In Auerbachs Keller vollführt noch Faust selbst den Hokuspokus. Der Auftritt ist in Prosa, und ebenso sind in Prosa die Schlußszene im Kerker und die vorausgehende „Trüber Tag. Feld" mit Fausts Anklagen gegen Mephisto. Im „Fragment" von 1790 fanden beide Szenen und Valentins Monolog keine Aufnahme, während hier anderseits der Abschluß der zweiten Unterredung mit Mephisto, die in Italien geschriebene „Hexenküche" und die wahrscheinlich bereits vorher in Weimar entstandene Szene „Wald und Höhle" dem „Urfaust" gegenüber neu hinzugekommen sind.

In der packenden Schilderung der vor der Hinrichtung bangenden Kindesmörderin spricht Goethe, wie im „Götz", „Clavigo" und in der „Stella", eine ausdrucksvolle Prosa,

Heute Freytag/den 18. May.
Werden die
Sächsischen Hoch-Teutschen
COMOEDIANTEN
Auff ihren Schau-Platz das unvergleichliche und Welt-bekandte Stück präsentiren/ genandt:
Das Leben und Todt des grossen Ertz-Zauberers/ D. JOHANNES FAUSTUS
Mit Vortrefflicher Pickelhärings Lustigkeit von Anfang biß zum Ende.

In dieser Haupt-Action wird mit Verwunderung zu sehen seyn:

1. Pluto auf einen Trachen in der Lufft schwebende.
2. Doct. Faustus Zauberey und Beschwerung der Geister.
3. Pickelhäring in dem er Gold samlen wil/ wird von allerhand bezauberten Vögeln in der Lufft vexiret.
4. Doct. Faustus Panqvet) bey welchen die Schau Eßen in wunderliche Figuren verwandelt werden.
5. Seltzam wird zu sehen seyn/ wie aus einer Pastete Menschen/Hunde/Katzen und andere Thiere hervor kommen und durch die Lufft flügen.
6. Ein Feuerspeyende Rabe kömbt durch die Lufft geflogen/ und kündiget Fausten den Todt an.
7. Endlich wird Faustus von den Geistern weggeholet.
8. Zuletzt wird die Hölle mit schönen Feuerwercken außgezieret/ präsentiret werden.

Zum Beschluß sol denen Hochgeneigten Liebhabern/ diese gantze Haupt-Action/ durch einen Italiänischen Schatten präsentiret werden/ welches vortrefflich Rar/ und versichert das Geld doppelt werth ist/ worbey auch eine Masqverade von 6. Persohnen/ nemlich ein Spanier/ zwey Gaudiebe/ ein Schulmeister/ ein Bauer und Bäuerin/ welche alle ihren absonderlichen Tantz haben/ und sehr lächerlich wird anzusehen seyn.

Nach diesen sol zum Nach-Spiel agiret werden/ die vortreffliche und lustige Action aus den Frantzösischen ins Teutsche übersetzet/ genandt:

Der von seiner Frauen wohl vexirte Ehemann/ George Dandin.

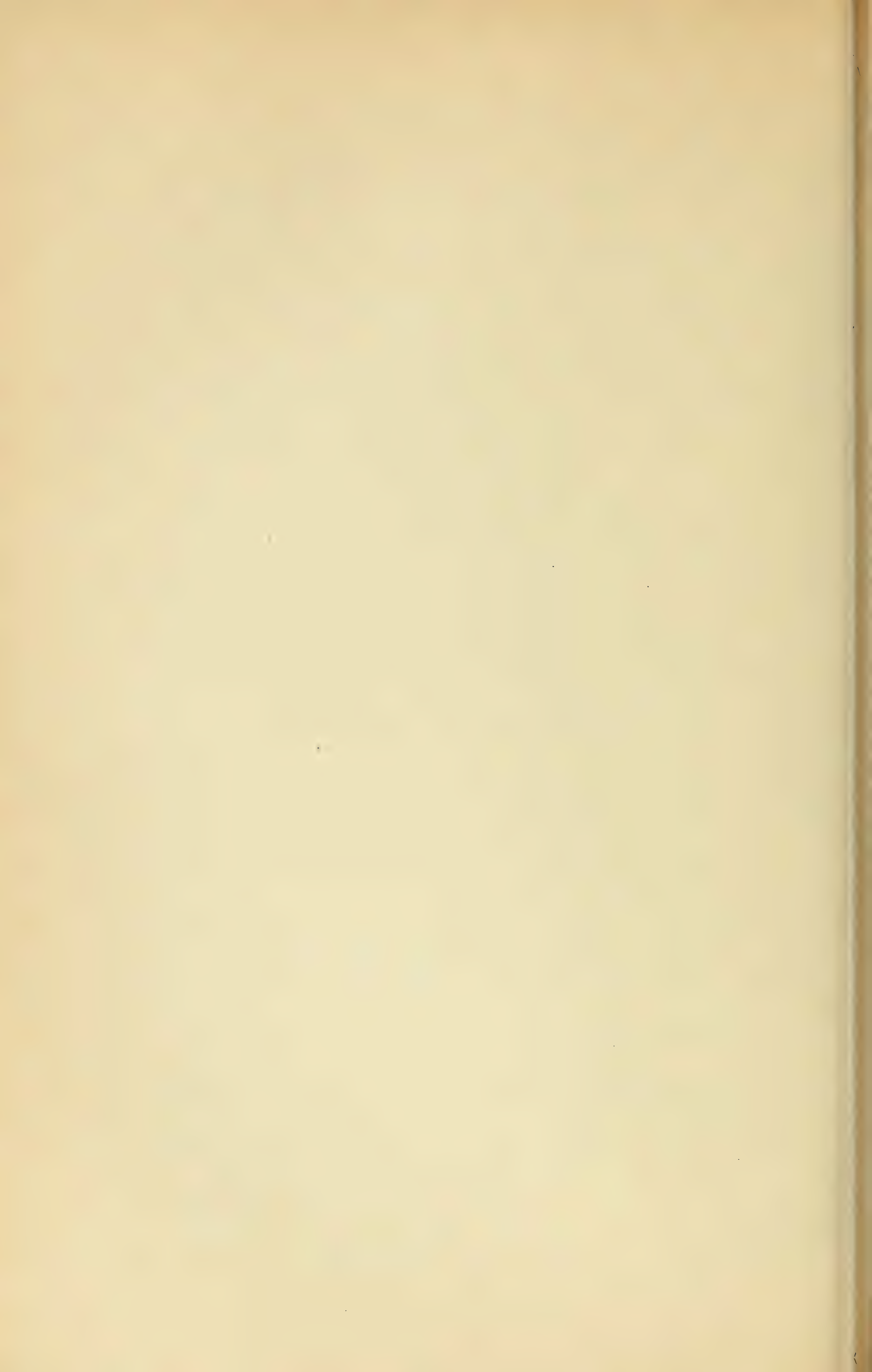
Und weil es Heute ohnfehlbar zum letzten mahl ist/ sol auff den hintersten Platz nicht mehr als 8. Grot genommen werden/ welches zur Nachricht.



Der Schau-Platz ist in Sehl. Capitain Nissen Hause/ auff der Langen Strasse vor der Natel. Wird præcise umb 3. Uhr angefangen.

Einer sage es dem andern.

Ein Theaterzettel der Johannes Veltenschen Truppe aus dem Jahre 1688.
Nach dem Original, in der Stadtbibliothek zu Bremen.



die ebenso jede Gemütsbewegung fein empfindend wiederzugeben als stimmungs- und farbenprächtig das Äußere zu schildern fähig ist. Andere Szenen der ältesten Faustdichtung, vor allem der einleitende Monolog in Fausts enger gotischer Studierstube, sind von allem Anfang an im Hans Sachsischen Knüttelreim, dessen leichter Rhythmus sich Ernst wie Scherz so gut anzuschmiegen weiß, niedergeschrieben worden. Während die Göttinger Lyriker den ritterlichen Minnesängern Töne abzulauschen suchten, wandte Goethe seine Vorliebe dem wirklich meisterlichen Nürnberger Dichter zu, dem schlichten Bürger, „wie wir uns auch zu sein rühmten". Das Ehrengedächtnis, in dem er „Hans Sachsens poetische Sendung" mit einer lebensvoll zutreffenden Charakterisierung des liebenswürdigen Meistersängers feierte, stammt zwar erst aus dem Frühjahr 1776. Aber schon in den Tagen der Götz-Dichtung erfolgte die Hinwendung zu des alten Meisters lehrhafter Wirklichkeitspoesie, zu seiner treuherzigen Volkstümlichkeit.

Noch am Anfang des 18. Jahrhunderts war der Nürnberger Schuhmacher als typischer Vertreter sinnloser Reimekleisterei allem Hohne wohlgebildeter Kunstpoeten preisgegeben. Indem Goethe im Namen der dankbaren Nachwelt dem alten Dichter „ein Eichenkranz, ewig jung belaubt" aufs Haupt setzt und die Gegner des vom Naturgenius geleiteten Meisters „in Froschpfuhl verbannt", reicht die neue Poesie der alten Volksdichtung die Hand zu segensvollem Bunde. In der volkskräftigen deutschen Vergangenheit sucht der junge deutsche Dichter die starken, gesunden Wurzeln seiner eigenen Kraft. Freilich nicht dort allein kann er nach dem ganzen Entwickelungsgange unserer Kultur sie suchen. Die Prosafarce „Götter, Helden und Wieland" (1774) zeigt, daß die Vorliebe für Nürnbergs alte Art doch keinen Augenblick Goethe der Leidenschaft für seine geliebten Griechen untreu machte. Natur suchte er, und die glaubte er in den antiken Heroengestalten ebenso wie in Hans Sachsens Schriften und Albrecht Dürers Bildern zu sehen. Deshalb wendet sich Goethe in der derben Prosa des Totengesprächs im Hades gegen die Verzärtelung und bewußte Tugendrednerei des Wielandschen Singspiels „Alkeste", wie seine Reime in Erneuerung des urwüchsigen Nürnberger Fastnachtsspieles die moderne Empfindsamkeit verspotten. Den Erziehungskünstlern und geziert Anständigen bereitet er übermütig Ärgernis mit den Natürlichkeiten von „Hanswursts Hochzeit", bei der schon das Personenverzeichnis ebenso viele grobe Schimpfworte wie Namen enthält. Empfindsamen Weltverbesserern, wie dem überall herumhorchenden Franz Michael Leuchsenring, die ihre Nase in alle Verhältnisse stecken wollten, gab er in dem „Fastnachtsspiel vom Pater Brey, dem falschen Propheten" eine derbe Lektion.

Nach allen Seiten wendet sich in den Jahren 1773—75 Goethes dramatische Satire, die überall das Natürliche gegen das Überkünstelte, das lebensvolle Gefühl gegen die flache Nüchternheit, das Echte gegen den falschen Schein zu Ehren bringen will. So züchtigt sein humorvoller „Prolog zu den neusten Offenbarungen Gottes verdeutscht durch Dr. Carl Friedrich Bahrdt" die „neumodische, moralisch-kritische Reformation des Christentums", gegen die auch „Werther" eifert, in ihrem schlimmsten Vertreter, dem Gießener Professor der Theologie und flach rationalistischen Bibelübersetzer Bahrdt. In einem würdelosen Leben und seichter theologischer Vielschreiberei hat Bahrdt der von ihm leidenschaftlich vertretenen Aufklärung mehr Schaden als Nutzen gebracht. Wie hier gegen anmaßende Aufklärung, so wendet sich Goethe im „Satyros oder der vergötterte Waldteufel" gegen die einseitige Übertreibung der Rousseauischen Naturlehre

und jene, die unter dem Vorgeben der Reform nur ihre eigenen niedrigen Zwecke zu erreichen suchen. Das Schönbartspiel „Jahrmarkts-Fest zu Plundersweilern“ schildert satirisch den aufgeregten Zustand der deutschen Literatur, während „Des Künstlers Erdewallen“ und „Des Künstlers Vergötterung“, später vollständig umgearbeitet als „Künstlers Apotheose“, in ernsteren Tönen den Stumpfsinn des Philistertums dem Schaffen des mit der Alltagsnot ringenden Genius gegenüberstellen.

Legte Goethe in den großen ernsten Dramenplänen wie in den übermütigen dramatischen Satiren das Bekenntnis seines liebevollen Erfassens großer Probleme und Gestalten wie bald heiter, bald leidenschaftlich geäußerter Abneigung dar, so schuf er, getreu dem Charakter seiner ganzen Dichtung als einer fortgesetzten Lebensbeichte, in den beiden Singspielen Spiegelbilder des ihn fesselnden neuen Liebesverhältnisses. An den beiden damals in Prosa ausgeführten Singspielen „Erwin und Elmire“, nach einer im „Landprediger von Wakefield“ enthaltenen empfindsamen Ballade (Bürgers „Bruder Graurock und die Pilgerin“), und „Claudine von Villa Bella“, deren Neigung der liebe- und händelsüchtige vornehme Landstreicher Crugantino gewalttätig gewinnen möchte, hat die Liebe zu Lili (Elisabeth) Schönemann „arbeiten helfen“.

Im Winter 1774 auf 1775 hatten sich die zarten Bande zwischen dem ungestümen, sehnsuchtsvollen Dichterjüngling und der reizenden, freilich auch etwas koketten Bankierstochter immer fester geschlungen. Trotz der gegenseitigen Abneigung von Goethes Eltern und Lilis Mutter kam im April 1775 die Verlobung mit Lili zustande, so daß Goethe in seinem reichen Liebesleben doch auch einmal kennen lernen sollte, wie es in unserer wohlgeordneten Gesellschaft einem Bräutigam zumute sei.

Hatte des Dichters Herz anfänglich über die „Neue Liebe, neues Leben“ gejubelt, so fühlte er doch bald und sprach es in den Versen „An Belinden“ aus (siehe die beigeheftete Tafel „Gedichte von J. W. von Goethe“), daß das liebe lose Mädchen ihn in Kreise ziehe, in denen der Naturfreund sich selbst kaum mehr kenne. Er stellt seiner holden Quälerin in der den Geliebten verscheuchenden Elmire ein Beispiel vor Augen, welche Reuequalen das stolze Fräulein erwarten, das launenhaft den treuen Bewerber in die Einöde vertrieben hat. Und dem Singspiel legt er das Lied vom zertretenen treuen Veilchen ein, das durch die Vereinigung von Goethes Natursymbolik mit Mozarts Tönen uns im vollen, leuchtenden Blumenkranze der Goethischen Lyrik doch ganz besonders lieb und vertraut geworden ist. Der Jugendblüte, Lieb und Güte des Engels Lili huldigt Goethe in „Claudine von Villa Bella“, wo er Crugantino die volkstümliche Ballade vom treulos frechen und bestraften Verführer des armen, jungen Mädels anstimmen läßt. Und wieder warnt der von Lilis geldstolzer Verwandtschaft fortwährend geärgerte Dichter in „Lilis Park“ die liebe, liebe Fee, sie solle dem gezähmten Bären zu ihren Füßen nicht zu viel zumuten; noch fühle er die Kraft, mit einem Recken seiner Glieder die Fesseln zu sprengen.

Bald genug sollte diese Befreiung geschehen. Um das unleidlich gewordene Verlöbnis völlig zu lösen, begleitete Goethe 1775 die Stolbergs nach Zürich. Allein auch auf den blinkenden Wellen des Züricher Sees wie auf den schneebedeckten Höhen des Gotthard, in lichten Wolken und im eigenen Busen („Auf dem See“, „An ein goldnes Herz“) mahnten ihn die verklungenen Freuden. Lili hat zwanzig Jahre später, nachdem sie als Frau von Türckheim sich bei der Flucht ihrer Familie vor dem Straßburger Revolutionstribunal heldenhaft benommen hatte, Goethe als den Schöpfer ihrer moralischen Existenz, den unvergeßlichen Freund, dem sie ihre moralische Ausbildung verdanke, gepriesen. Und Goethe seinerseits hat noch 1830 erklärt, er habe niemals ein weibliches Wesen so tief und wahrhaft geliebt wie die reizende Lili. 1775 hat jedenfalls der Bruch mit der Verlobten dazu beigetragen, ihm das Scheiden aus seiner Vaterstadt noch wünschenswerter zu machen. Die

Warum ziehst du mich unwiderstehlich
Ach in jene Pracht.
War ich guter Junge nicht so selig
In der öden Nacht.

Heimlich in mein Zimmergen verschlossen
Lag im Mondenschein
Ganz von seinem Schauerlicht umflossen
Und ich dämmert ein

Träumte da von vollen goldnen Stunden
Ungemischter Lust
Hatte schon dein liebes Bild empfunden
Tief in meiner Brust.

Bin ichs noch den du bey so viel Lichtern
An dem Spieltisch hältst
Oft so unerträglichen Gesichtern
Gegenüber stellst.

Reizender ist mir des Frühlings Blüte
Nun nicht auf der Flur
Wo du Engel bist ist Lieb und Güte
Wo du bist Natur —

Bürgerpflicht.

Ein jeder *kehre* vor seiner Thür,
Und rein ist jedes Stadtquartier;
Ein jeder *übe* seine Lection,
So wird es gut im Rathe stehn.

Weimar d. 6. März
1832

J W v Goethe

von der Neigung zu Lili hervorgerufenen so einfachen und so tief empfundenen Liebeslieder gehören ebenso wie die machtvollen Hymnen der Frankfurter Jahre dazu, um den Kreis der Lyrik des jungen Goethe in ihrer ganzen Fülle und ihrem unveraltenden Zauber zu vollenden. Erst wenn wir neben den großen dramatischen und epischen Dichtungen jener Sturm- und Drangjahre auch die Töne von Goethes Lyrik ertönen hören, erfassen wir die unbeschränkte dichterische Vollkraft des jungen Goethe. Die Zeitgenossen freilich kamen kaum dazu, die nur einzeln und an verschiedenen Stellen, wie im „Göttinger Musenalmanach“ und in Jacobis Frauenzimmerzeitung „Iris“, verstreut veröffentlichten seelenvollen Lieder in ihrer Bedeutung für die ganze Entwickelung unserer Lyrik zu beachten. Allein seit dem Erscheinen des „Götz von Berlichingen“ steht für Freund und Feind Goethe einige Jahre lang im Mittelpunkt der jugendlich aufstrebenden deutschen Literatur. Er leitet das geschichtliche Drama in die Shakespearische Freiheit und stellt in „Clavigo“ und „Stella“ bühnengerechte Muster auf für das bürgerliche Trauerspiel und problematische Leidenschaftsdrama. Er gibt der Weltliteratur in „Werthers Leiden“ einen weithin wirkenden Roman, der dem stummen Gefühlsdruck das erlösende Wort gefunden hat, und weiß heiter und scharf verkehrte Richtungen zu verspotten. Im einfach empfindenden Volksliede und in stolzen, gedankenschweren Rhythmen voll pindarischen Schwunges ergießt sich sein volles tiefes Empfinden, Hoffen und Streben; denn hinter allen den einzelnen Dichtungen steht der lebenskräftige Mensch mit der Ahndung des Unendlichen, einer höchsten Bestimmung in der Seele. Er fühlt es, wie in all dem wirren Treiben „sich doch wieder so viel Häute von meinem Herzen lösen, so die konvulsiven Spannungen meiner kleinen närrischen Komposition nachlassen, mein Blick heiterer über Welt, mein Umgang mit den Menschen sicherer, fester, weiter wird, und doch mein Innerstes immer ewig allein der heiligen Liebe gewidmet bleibt, die nach und nach das Fremde durch den Geist der Reinheit, der sie selbst ist, ausstößt und so endlich lauter werden wird wie gesponnen Gold“.

Noch erkannten nur wenige Nächststehende, wie hoch der Dichter von „Götz“ und „Werther“, „Faust“ und „Prometheus“ alle Mitstrebenden überrage. Wie man Dichtungen von Lenz und Wagner für Goethische Arbeiten hielt, so reihte man den vielgenannten jungen Frankfurter Doktor Goethe unterschiedslos der Schar der Stürmer und Dränger ein. Daran trug freilich er selbst mit Schuld, wenn man dem Dichter von „Götter, Helden und Wieland“ auch die Verfasserschaft der verletzenden Spottreime von „Prometheus Deukalion und seine Rezensenten“ zur Last legte, die zusammen mit den echten Goethischen Satiren als der erste Most „Rheinischen Herbstes“ (1775) herauskamen. Der Urheber der „Prometheus“-Satire, der Straßburger Heinrich Leopold Wagner (1747—79), gehörte als guter Geselle Goethes engstem Freundeskreise in Frankfurt an, und seiner Satire gegen den „Teutschen Merkur“ und andere Zeitschriften lagen in der Tat mündliche Scherzreden Goethes zugrunde. Auch Wagners Angriff in der Satire „Voltaire am Abend seiner Apotheose“ entsprach ganz der feindlichen Stimmung, wie sie seit Straßburg von Goethe und seinen Vertrauten gegen die bejahrte vornehme französische Literatur und ihren Hauptvertreter Voltaire gehegt wurde.

Wenn Goethe aber Wagner beschuldigte, daß er für sein Aufsehen erregendes Hauptwerk, das Trauerspiel „Die Kindermörderin“ (1776), die Katastrophe aus dem „Faust“ widerrechtlich benutzt habe, so beweist dies nur, daß Goethe damals im „Faust“ vor allem das bürgerliche Trauerspiel von dem durch den genialen Übermenschen verführten Mädchen sah.

Wagner hat in dem Schauspiel „Die Reue nach der Tat" (1775), das den verhängnisvollen Widerstand einer hochmütigen Justizrätin gegen die Heirat ihres Sohnes mit einer Kutscherstochter zum Inhalte hat, wie in der „Kindermörderin" soziale Fragen behandelt. „Ihr Mütter merkt's euch!" fügte er seiner Theaterbearbeitung von „Evchen Humbrecht" (1779) als Nebentitel warnend bei. Für die Bühne war die mehr als naturalistische Eingangsszene mit Evchens brutaler Vergewaltigung durch Leutnant von Gröningseck freilich unmöglich. Die einzelnen Gestalten, vor allem den gutmütig polternden Metzgermeister Humbrecht, der noch für Schillers Musikus Miller das Vorbild abgab, hat Wagner jedoch ebenso scharf und naturwahr hingestellt, wie er die Straßburger Ortsfarbe wirkungsvoll festzuhalten wußte.

Die wachsende Verzweiflung des unglücklichen Evchen, die Selbstvorwürfe des leichtsinnigen Verführers und der mephistophelische Hohn seines Kameraden von Hasenpoth, der Gegensatz des frommen Magisters zu den flotten, duelleifrigen Offizieren, die Beschränktheit der eitlen Mutter wie die gutherzige Schwatzhaftigkeit der Wäscherin, das ist alles mit getreuer Naturbeobachtung geschickt und wirkungsvoll ausgeführt. Und noch 1903 hat Gerhart Hauptmann in seinem Drama von der Kindesmörderin „Rose Bernd" dem verführenden Leutnant wieder, wie einstens Wagner es tat, den frommen stillen Liebhaber des Mädchens entgegengestellt. Wagners „Kindermörderin" bezeichnet für die Geniezeit den Gipfelpunkt des rücksichtslosen Naturalismus. Wenn trotzdem nicht Wagners „Kindermörderin", sondern Schillers „Kabale und Liebe" sich allein von den sozialen Dramen des 18. Jahrhunderts lebendig erhalten hat, so zeigt dies, daß naturalistische Vorzüge nicht hinreichen, sondern daß ein Werk dauernd nur getragen wird von einer wirklich dichterisch empfindenden und gestaltenden starken Persönlichkeit.

Nicht eine starke, doch eine in ihrer krankhaften Nervosität anreizende Persönlichkeit spiegelt sich in den Werken von Jakob Michael Reinhold Lenz (siehe die beigeheftete Tafel „Stürmer und Dränger", unten rechts) wider. In einem Pfarrhause zu Seßwegen in Livland stand seine Wiege (1751). Von Straßburg, wo er erst in Goethes Tischgesellschaft als Shakespeare-Kenner galt, nachher in einer deutschen Sprachgesellschaft sich hervortat, ging sein Ruhm aus. Mit offenen Armen wurde der „liebe Junge" 1776 in Weimar aufgenommen, zog sich aber nach einigen Monaten durch eine besonders schlimme „Impertinenz" Landesverweisung zu. Dann trieb er sich wieder am Oberrhein herum, bis der schon geraume Zeit in ihm schlummernde Wahnsinn offen ausbrach. 1779 holte ein Bruder den kaum notdürftig Geheilten in die Heimat ab. In größter Armut starb der Unglückliche 1792 auf einem Edelhofe in der Nähe von Moskau.

Einige Vertreter der jüngstdeutschen Bewegung haben Lenz nicht nur als genialen Dichter gefeiert, sondern sogar Lust gezeigt, ihn als den eigentlichen Wegweiser der Sturm- und Drangdichtung auch der neueren Literatur, die durch Goethe irregeleitet worden sei, zum Vorbild zu empfehlen. Im Gegensatz dazu haben die Freunde, die Lenz genau kannten, ihm zwar einstimmig außerordentliches Genie zuerkannt, sie fanden aber bei ihm zu wenig Vernunft, zu wilde Stoßkraft, um jemals ein ganzer Dichter zu werden. Noch nie, erklärte Lavater, habe er solche Vernunftlosigkeit mit so viel tiefem Blick beisammen gesehen. Lenz' Gestaltungskraft zeigte sich nicht stark genug, um die aufgeregt in ihm arbeitende Einbildungskraft in feste dichterische Formen zu zwingen; seine Einbildungskraft war aber mächtig genug, um dem Menschen die klare Ansicht des Lebens zu verwirren. Er lebte stets in selbsterdichteten Verhältnissen und Intrigen. Alle seine Liebesverhältnisse sind der Eitelkeit oder phantastischer Selbsttäuschung entsprungen.

Obschon aus Leichtsinn und aus Wehmut
Mama Natur mein Wesen schmolz,
so hab' ich doch bei aller Demut,
ich muß es euch gestehn, noch einen seltnen Stolz.

Goethe behandelt in der „Stella" das Thema der Doppelehe, in den „Geschwistern" die Liebesneigung vermeintlicher Geschwister, weil ihn das Leben zu diesen Fragen führte.



Stürmer und Dränger.

Erklärung der umstehenden Bilder.

Oben, links: **Johann Jakob Wilhelm Heinse**, nach dem Ölgemälde von Eich im Gleim-Archiv zu Halberstadt.

Oben, rechts: **Friedrich Maximilian Klinger**, nach einer anonymen Zeichnung in der k. k. Familien-Fideikommißbibliothek zu Wien.

Unten, links: **Friedrich Müller (Maler Müller)**, nach seinem Selbstporträt (1818), ehedem im Besitz des (†) Geh. Hofrats J. Kürschner in Eisenach.

Unten, rechts: **Jakob Michael Reinhold Lenz**, nach einer Zeichnung von M. Pfenninger (1739 bis etwa 1812) aus Lavaters Sammlungen, wiedergegeben in G. Koennecke, „Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Nationalliteratur", 2. Auflage.

Lenz klügelte in „Die Freunde machen den Philosophen" und im „Neuen Menoza" ähnliche Verhältnisse zusammen, weil das Absonderliche ihm vor allem zusagte. Dagegen hat er in seinem „Hofmeister" (1774) und den „Soldaten" (1776) einzelne Szenen und die meisten Charaktere mit entschiedenem Geschick und Naturwahrheit ausgeführt.

Die Schädlichkeit der besonders in adligen Kreisen üblichen Privaterziehung und die Bedrohung, welche für die Bürgerstöchter aus der von den Offizieren geforderten Ehelosigkeit erwuchs, in Sittenkomödien darzulegen, war an und für sich ein glücklicher Einfall. Aber überall schlägt das gesucht Willkürliche und absichtlich Gemachte wieder hinein. Es ist, wie wenn ein interessantes Gesicht sich plötzlich zum Fratzenhaften verzerrte. Man hat früher einzelne von Lenz' Liedern irrtümlich unter Goethes Straßburger Liedern abgedruckt. Und in der Schilderung der verlassenen Friederike, um deren Liebe er selbst sich vergeblich bewarb, hat Lenz in dem Gedichte „Die Liebe auf dem Lande" an Zartheit der Empfindung und ergreifender Schlichtheit der Darstellung wirklich etwas Goethisches geschaffen. Doch nur selten kommen solche echte Empfindungstöne, wie sie vielleicht am besten das Lied „Mit schönen Steinen ausgeschmückt" erklingen läßt, in Lenz' koketter Gelegenheitspoesie ungestört zum Ausdruck. Seine zahlreichen dramatischen Pläne bekunden ein krankhaft nervöses Hasten; die verstreuten Bausteine wecken durchaus nicht den Eindruck, daß er selbst unter günstigeren äußeren Verhältnissen fähig gewesen wäre, Dauerndes zu schaffen. Den ungetrübtesten Eindruck gewähren noch seine fünf „Lustspiele nach dem Plautus fürs deutsche Theater" (1774). Sie haben freilich so wenig wie Lenz' übrige Werke jemals Bedeutung fürs Theater gewonnen.

Lenz fühlte sich berufen, seiner Prosaübersetzung von Shakespeares „Verlorner Liebesmüh" unter dem Titel „Amor vincit omnia" 1774 seine Dramaturgie in „Anmerkungen übers Theater" und später in einem Nachtrag „Über die Veränderung des Theaters im Shakespeare" beizugeben. In unverkennbarer Absichtlichkeit soll Lessings „Hamburgischer Dramaturgie" hier eine Dramaturgie der echten Shakespeare-Jünger entgegengesetzt werden.

Lehrreich ist es, aus den „Anmerkungen" zu sehen, wie stürmisch man in Goethes Freundeskreis zu Straßburg auch den von Lessing noch festgehaltenen Aristoteles über Bord warf. Die Nachahmung der Natur, d. h. aller uns umgebenden Dinge, die durch die fünf Tore unserer Seele eine Besatzung von Begriffen in dieselbe hineinlegen, macht den Reiz der Dichtkunst aus. Den Gegenstand zurückzuspiegeln, ist Sache des Genies. Und ein solches Genie, ein solcher „drauflos stürmender Kerl, der alles gleich durchdringt", ist Shakespeare. Bei aller Shakespeare-Begeisterung vermögen die „Anmerkungen" sehr wenig Aufschluß über Shakespeare und das Drama zu bieten.

Der nach dem Erscheinen des „Götz" zunächst hervortretende Dramatiker Johann Anton Leisewitz (geboren 1752 zu Hannover) zeigte sich indessen von solcher Wirkung der Shakespeare-Begeisterung noch kaum berührt. Die Aufgabe einer Geschichte des Dreißigjährigen Krieges, die Leisewitz noch als Student ergriffen hatte, mußte er trotz fortgesetzter Arbeit zuletzt ungelöst zurücklassen, als er nach außergewöhnlich segensreicher Tätigkeit für Hebung der Armenpflege 1806 als Geheimer Justizrat zu Braunschweig starb. Aber noch in Göttingen hatte er ein Trauerspiel bereits so weit gefördert, daß er es beim Scheiden von seinen Haingenossen (vgl. S. 250) im Herbste 1774 fertig mit sich nehmen konnte, den „Julius von Tarent".

Noch vor dem erst 1776 gedruckten „Julius" veröffentlichte Leisewitz in Boies „Musenalmanach" zwei kleine dramatische Auftritte, bedeutsam, weil vor Schiller der politische Ton nirgends in der deutschen

Dichtung so schneidend scharf hervorklingt wie hier. Dem seine Maitresse erwartenden Fürsten erscheint als „Der Besuch um Mitternacht“ Hermanns Geist, der dem entarteten Enkel zuruft: „Despotismus ist der Vater der Freiheit.“ Die von Klopstock ausgehende Hermann-Begeisterung der Göttinger trifft in dieser Szene mit der in Lessings „Emilia Galotti“ erhobenen Anklage gegen die Höfe zusammen. Und an Odoardo Galottis Schlußworte wie an Erlebnisse des Klingerschen Faust werden wir erinnert, wenn in der „Pfändung“ der durch die Verschwendungssucht des Fürsten von Haus und Hof vertriebene Bauer sich damit tröstet: „Siehe, ich gehe aus der Welt, wie ich über Feld gehe, allein als ein armer Mann. Aber der Fürst geht heraus, wie er reist, in einem großen Gefolge. Denn alle Flüche, Gewinsel und Seufzer, die er auf sich lud, folgen ihm nach.“

Lessings „Emilia“ hat sich Leisewitz auch für sein wohlgelungenes Trauerspiel, das warmes Empfinden, dichterische Gestaltungskraft in den Charakteren und technisch reife Sicherheit im Aufbau wirksam vereinigt, in Form und Sprache zum Vorbild genommen. Er durchbricht die engen Grenzen des französischen Dramas durch Wechsel des Ortes innerhalb der Stadt und nächsten Umgebung, wahrt aber die Einheit von Zeit und Handlung. Das Motiv vom Hasse der ungleichen Brüder, für dessen entfernte Quellen man, wenn anders ein so weites Ausholen ratsam sein sollte, auf die Bibel wie auf die Sage von Ödipus' Söhnen verweisen möchte, gehört zu den in der Sturm- und Drangzeit beliebtesten. Aber auch noch der Dichter der „Braut von Messina“ hat das alte Lieblingsmotiv vom Bruderzwist wieder aufgegriffen.

Leisewitz' Drama von dem Rousseauisch empfindsamen Julius und dem kriegerisch ungestümen Guido, die beide in Liebe zu Blanka entbrennen, war Schillers Lieblingsdichtung auf der Militärakademie. Wenn Leisewitz selbst sich auch gegen die tumultuarischen Genies aussprach, so zeigte er in seinem Trauerspiel sich doch von den Strömungen der Geniezeit ergriffen. In wie starkem Maße er leidenschaftlicher Empfindung fähig war, dafür liefert sein vier Jahre lang geführter wirklicher Briefwechsel mit seiner Braut beinahe noch eindrucksvolleren Beweis als seine erdichteten Helden. Die Sehnsucht des ältesten Fürstensohnes nach idyllischem Naturleben und Guidos Verachtung der weichlichen Empfindsamkeit und alles Buchwissens kehren in Schillers „Räubern“ wieder, wie Guidos Entschluß, zur Sühne des Brudermordes sich den Tod zu geben, bei Don Cäsar von Messina wiederkehrt. In Leisewitz' Drama vollzieht allerdings der greise Vater und Fürst von Tarent selbst an dem schuldigen Sohne die Todesstrafe.

Großes Erstaunen, ja Entrüstung herrschte, als bei der im Februar 1775 von der Hamburger Theaterleitung (Schröder) ausgeschriebenen Preisbewerbung für das beste aufführbare Stück nicht dem „Julius von Tarent“, sondern Klingers „Zwillingen“ der Vorzug gegeben wurde. Wie Lessing 1757 hatte erleben müssen, daß seine Freunde statt des von ihm bevorzugten bürgerlichen Trauerspieles in Prosa eine Alexandrinertragödie alten Schlages krönten (vgl. S. 170), so sah er jetzt mit unverhohlenem Ärger seinen würdigen Schüler, der wie er selbst bloß eine freiere Ausbildung des deutschen Dramas, nicht shakespearisierenden Umsturz, anstrebte, dem revolutionären Geniedichter erliegen. Der Sieg der jungen Schule war um so bedeutender, als der Theaterleiter Schröder die Gefahren, welche der Bühne aus der übergroßen Freiheit der Dramenform entstehen mußten, keineswegs gering anschlug.

Schröder selbst gab an, daß bei Prüfung der drei eingesandten Stücke, deren jedes zufälligerweise den Brudermord darstellte, „Die Zwillinge“ den stärksten Eindruck auf ihn machten durch das Klinger eigentümliche Motiv, das den Löwen Guelfo gegen den in Erbschaft und Liebe begünstigten Schwächling Fernando antreibt: „Wer beweist mir, daß ich nicht der Erstgeborne von uns Zwillingen war?“ Klingers Trauerspiel steht an künstlerischer Reife hinter dem „Julius von Tarent“ zurück. Sein Vorzug ist die stürmische Leidenschaft, der entschlossene, finstere Trotz und das unbändige Kraftgefühl des freilich auch wieder tollen Guelfo. Leisewitz ist klug und besonnen, der Dichter der „Zwillinge“ nimmt jugendlich ungestüm mit allen Fähigkeiten seines Wesens teil an Sturm und Drang.

In entbehrungsharter Schule war der arme Konstablerssohn Friedrich Maximilian Klinger (geb. 1752; s. die Tafel bei S. 284, oben rechts) in seiner und Goethes Vaterstadt herangewachsen, ehe er 1774 zum Rechtsstudium die Universität Gießen bezog. Dort vollendete er sein Ritterdrama „Otto", das er unter der frischen Einwirkung des „Götz" noch in Frankfurt begonnen hatte, und schrieb unter dem Einflusse des Lenzischen „Hofmeisters" sein soziales Ehebruchsdrama „Das leidende Weib". Rasch drängten sich weitere, meist frei erfundene Stücke nach, die eigenen stürmischen Gefühlen und Wünschen Ausdruck gaben oder wie „Simsone Grisaldo" den körperlich und geistig übermächtigen Geniemenschen verherrlichten. Da Klinger bereits in Gießen von Goethe unterstützt worden war, so hoffte er auch in Weimar Förderung durch den in einflußreiche Stellung gekommenen Landsmann zu finden. Hier aber ergaben sich zwischen den in ihrem Wesen doch sehr ungleichen Freunden Mißverständnisse, durch den Schwindler Kaufmann geschürt. Zunächst schloß Klinger als Theaterdichter sich der Seylerschen Truppe an, bis endlich sein Lieblingswunsch, Eintritt in den Soldatenstand, 1780 durch ein russisches Leutnantspatent erfüllt wurde. Als Ordonnanzoffizier begleitete er den Großfürsten Paul nach Italien, focht in dem türkischen und polnischen Kriege und stieg dank seiner Tüchtigkeit von Stufe zu Stufe. Er wurde Direktor des Kadettenkorps, 1809 Kurator der Universität Dorpat und starb 1831 als Generalleutnant.

Wahrheitsgemäß durfte der so Emporgestiegene sich rühmen, er habe, was und wie er sei, aus sich selbst gemacht, seinen Charakter und sein Inneres nach Kräften entwickelt, „und da ich dieses so ernstlich als ehrlich tat, so kam das, was man Glück und Aufkommen in der Welt nennt, von selbst". Daß Klinger auch inneres Glück und Zufriedenheit gefunden hätte, war bei der herben Verschlossenheit seines Wesens eigentlich von vornherein unmöglich. Er, der zeitlebens ein starrer Anhänger Rousseaus blieb, mußte sich in der russischen Welt, in deren höchsten Kreisen er lebte, doch stets als einen Fremden fühlen. Und scharf genug hat er dies Gefühl und seine sittliche Entrüstung über das, was er sehen mußte und nicht ändern konnte, in Dramen und Romanen ausgesprochen. Es ist für Klinger höchst bezeichnend, daß er von seinen wenigen Liedern keines in die Sammlung seiner „Werke" (1809—15) aufgenommen hat. So viel er an Geistesschätzen und sittlicher Tüchtigkeit besitzen und in seinen späteren Werken geben mochte, es fehlte seiner strengen Art nicht nur die lyrische Weichheit, sondern auch die Gabe der Grazien.

Wie sein Schauspiel „Der Wirrwarr" („Sturm und Drang") als typisch für die ganze Geniezeit der Bewegung den Namen geben konnte, so ist Klinger überall bis zum Äußersten der Darstellung und des Denkens fortgeschritten. Wahr gegen sich auch da, wo er in jugendlicher Leidenschaft der ärgsten Übertreibung anheimfällt, mißt der Erfahrene später die Welt mit dem sittlichen Maßstabe, den der Jünger Rousseaus sich auch den glänzendsten Verlockungen gegenüber treu bewahrt hat. Er hatte geglaubt, aller Schriftstellerei abschwören zu können, als er den langersehnten Degen ergreifen durfte. Der Drang zum dichterischen Gestalten und Aussprechen des Beobachteten war jedoch in ihm viel mächtiger, als er selbst glaubte. Der russische Offizier setzte die Dramen- und Romandichtung fort, allerdings mit wesentlichen Änderungen.

Wie „Götz" der Ausgangspunkt seiner Dichtung gewesen war, so schloß Klinger sich natürlich auch an Goethes eigenes Vorbild Shakespeare an. Klingers Drama „Sturm und Drang" (1776) behandelt das Romeo und Julia-Thema. Aber an Stelle der beiden friedfertig gesinnten Alten Shakespeares macht

er ihre heißblütigen Söhne (Vetter Tybalt ist zu einem Bruder Karoline Berkleys [Julias] geworden) zu Trägern des Familienhasses. Der amerikanische Freiheitskrieg mit seinen Land- und Seeschlachten bildet den Hintergrund. Wertherische Sentimentalität, Sternescher Humor und ein verhaltener Tatendrang des Dichters, der sich in halbtoller Kampflust und im Kraftgefühl seiner beiden Helden mehr als absurd gebärdet, mischen sich in diesem wie den anderen Jugendstücken Klingers. „Es ist mir", sagt Karoline-Julias Liebhaber Wild, „wieder so taub vorm Sinn. So gar dumpf. Ich will mich über eine Trommel spannen lassen, um eine neue Ausdehnung zu kriegen. Mir ist so weh wieder! O könnte ich in dem Raum dieser Pistole existieren, bis mich eine Hand in die Luft knallte. O Unbestimmtheit! wie weit, wie schief führst du den Menschen!" Die Sprache aller dieser Jugendwerke mit ihren ewigen Ausrufungen, halben Sätzen, Kraftausdrücken, Stammeln erscheint heute unnatürlich. Zur Wertherzeit wurde sie indessen ebenso in vertrauten Briefen wie in den für die Öffentlichkeit bestimmten Dichtungen gebraucht. Sie galt dem wohlgefügten Briefstil der Gellertschen Schule, der glatten, wortreichen Sprache der Weißischen Dramen gegenüber für natürlich, wie auch das für unseren Geschmack Übertriebenste damals nur dem Verlangen nach Natürlichkeit gemäß schien.

In Rußland hat Klinger dann freilich in dem „wilden Tun" seiner und anderer Dramen aus der Geniezeit bloß das Suchen nach einer eigenen Form des deutschen Dramas gesehen. „Machten wir eine Nation aus, so hätten wir die Form gewiß vorgefunden." Die wilden Phantasien, bei denen der unerfahrene Autor alles aus sich nimmt, seien ihm freilich viel bequemer geworden als sein „Konradin" (1784) und „Aristodemos". Klinger behielt die Prosa bei, strebte aber die Geschlossenheit des Dramas an. Die beiden Teile seiner „Medea"-Tragödie (Medea in Korinth und Medea auf dem Kaukasus), die Schuld und Sühne der leidenschaftlichen kolchischen Königstochter und Zauberin darstellend, stehen am Ende seiner Dramendichtung (1791). „Die falschen Spieler", „Der Schwur gegen die Ehe" und „Der Günstling" sind aus Eindrücken, die Klinger von der russischen Gesellschaft empfing, hervorgegangen. Der Schwerpunkt seiner literarischen Arbeiten liegt indessen in dieser zweiten Lebenshälfte auf dem Gebiete des Romans.

Die von Wieland und von französischen Feenmärchen beeinflußten Romane der Jugendzeit tragen eine stark sinnliche Färbung. „Die Geschichte vom goldnen Hahn" (1785, in der Überarbeitung abgeschwächt: „Sahir, Evas Erstgeborner im Paradiese", 1798) ist als „Beytrag zur Kirchen-Historie" bezeichnet. Es ist ein scharf satirischer Angriff auf das Christentum, dem Klinger, der Schüler Rousseaus, feindlich gegenüberstand. Ohnmächtig, schien es ihm, habe sich das Christentum im Verlauf der Geschichte gezeigt, die herrschenden Übel zu unterdrücken, ja nur zu mildern.

Der düstere Eindruck der ihn umgebenden moralischen und politischen Welt hatte ihn schon früh darauf gestoßen, den äußeren wie den von menschlichem Wahn erzeugten Übeln nachzuforschen. Die französische Staatsumwälzung verstärkte nur mächtig den im stillen Busen gärenden Drang nach Erkennen des Zusammenhangs der Weltordnung, aber, wie Klinger 1814 in einer Art Lebensbeichte an Goethe schrieb, auch das Gefühl, er müsse zuerst die moralische Abrechnung mit sich selbst geordnet haben, ehe er die Unordnung der äußeren Welt zu mustern wagen dürfe. Wenn seine Jugendschriften dazu dienten, „dem gärenden Drang nach Tätigkeit wenigstens für Augenblicke eine Richtung zu geben", so entwarf er 1790 zu seiner eigenen Beruhigung und Klärung einen zehnbändigen Romanzyklus: „Faust", „Raphael de Aquillas", „Giafar der Barmecide", „Reisen vor der Sündflut", „Der Faust der Morgenländer", „Sahir", „Das allzufrühe Erwachen der Menschheit", „Geschichte eines Teutschen der neuesten Zeit", „Der Weltmann und der Dichter".

„Das allzufrühe Erwachen", d. h. die Darstellung der französischen Revolution, hat der General Klinger nur für sich geschrieben, dann aber vertilgt. Als Ersatz für den nicht geschriebenen zehnten Teil schob er die „Betrachtungen und Gedanken über

verschiedene Gegenstände der Welt und der Literatur" (1803) ein. Graf Schack hat mit Recht seinem Unmut darüber Ausdruck gegeben, daß diese „Betrachtungen" und die in den beiden letzten Romanen gegebene Selbstschilderung Klingers, die den gehaltvollsten Büchern unserer Literatur beizuzählen seien, zugleich zu den am wenigsten bekannten gehören. In dieser Romanreihe wollte Klinger alles von ihm „Empfundene und Gedachte, Erfahrne und Erprobte aus mir heraus durch Charaktere, im Kampfe, wie ich es selbst gewesen war, mit der Welt und den Menschen, mir darstellen". Wenn er für die Einkleidung seiner Ideen auch dabei noch kleine Anleihen bei Wieland und Voltaire machen mußte, so ist seine eigene dichterische Leistung in dieser Romanreihe, in der er als Vertreter des philosophischen Romans neben den beiden erscheint, doch keineswegs unselbständig noch unbedeutend

Klinger selbst betrachtete das Gesamtwerk dieser Romane so sehr als ein erzieherisches Selbstbekenntnis, daß den durch äußere schriftstellerische Erfolge überhaupt nicht Verwöhnten die Gleichgültigkeit des großen Publikums wenig berührte. Verbreitung fand nur der erste Band der Romanreihe: „Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt" (1791). Klingers Faust ist der Erfinder der Buchdruckerkunst (Fust). Aber niemand will von ihm und seiner Erfindung etwas wissen. So schließt er in äußerster Bedrängnis den höllischen Bund. Nun glaubt er durch seine übermenschliche Macht dem Übel und der Ungerechtigkeit in der Welt steuern zu können. Allein mit Entsetzen muß er zuletzt, nachdem er am Hofe Papst Alexanders VI. Borgia sich in den Pfuhl der Laster gestürzt hat, erfahren, daß er durch sein eigenmächtiges Eingreifen nur die weise verknüpfenden Absichten der göttlichen Ordnung gestört, das Übel gemehrt habe. Verzweifelnd fordert Faust selbst vom Teufel das Ende seines Daseins. Wenn die Ausmalung des päpstlichen Roms an die polemischen Vorstellungen der Reformationszeit erinnert, so spricht dagegen aus der Schilderung der Fürstenhöfe der Geist, wie er in „Emilia Galotti", in Leisewitz' beiden kleinen Dramen und Schillers Jugenddichtungen die Zuckungen der politischen Umwälzung auch in der deutschen Literatur vorfühlen läßt. An solchen Angriffen auf die absolutistischen deutschen Zustände des 18. Jahrhunderts ist auch in Klingers folgenden Romanen, die im Fabelreich von „Tausendundeiner Nacht" oder der Wielandschen „Könige von Scheschian" spielen, kein Mangel. Am schärfsten entfaltet sich seine Satire in den „Reisen vor der Sündflut". Der „Faust der Morgenländer" (1797) hat von den Genien übermenschliches Wissen wie der nordische Faust vom Teufel übermenschliche Macht erlangt. Allein sobald der Mensch, wenn auch in bester Absicht, übermenschlicher Mittel sich bedienen will, macht er durch deren Anwendung nur sich und andere unglücklich. Die Reinigung von dieser Schuld der Überhebung erlangt Abdallah-Faust zuletzt, indem er, der nach überirdischem Wissen verlangte, nun auch auf das menschliche Hilfsmittel der Klugheit verzichtet und nur dem Zuge seines Herzens folgt. Nicht in dem Streben nach Größe, nur in bescheidener Selbsteinkehr ist das Glück zu finden. Die Lehre von Grillparzers „Der Traum ein Leben" tönt uns auch aus Klingers Roman entgegen.

Es ist Klinger nicht gelungen, die Ergebnisse seines Lebens und Denkens in rein poetisch rgreifenden Werken zu verkörpern. Allein in seinem Gesamtschaffen tritt uns doch eine beeutende Dichtergestalt entgegen, eine große Begabung und ein eiserner Charakter. In renger Selbstzucht hat er, gleich Goethe und Schiller, aus dem Wirren und Irren einer ürmischen, bei ihm von bitterer Not bedrängten Jugend sich emporgerungen. Er wurde arüber ernst und hart. Aber wie fest und männlich steht er mit ausdauerndem Fleiß und alent neben jenen heller auflodernden, doch auch rasch zusammenbrechenden Geniedichtern ie Lenz, Wagner, Müller!

Zu früh, meinte Goethe, habe Friedrich Müller (1749—1825; s. die Tafel ei S. 284, unten links) sich Maler Müller genannt. Die am Mannheimer Hofe ablegten Proben seiner Begabung hatten ihm schon 1778 den Weg nach Rom gebahnt, das dann bis an sein Lebensende nicht mehr verließ. Als kunstgebildeter Berater des ihm ohlgewogenen bayrischen Kronprinzen Ludwig hat Müller später in dem deutschen Künstlereise zu Rom eine Rolle gespielt. Sein eigenes malerisches Schaffen erlahmte nach den

ersten Mißerfolgen völlig. Als Dichter arbeitete er zwar unablässig weiter, aber die in Rom vollendeten Teile seines „Faust" und seine „Iphigenie" harren noch immer des Druckes, während die 1825 veröffentlichte „Musikalische Trilogie" von Adonis und Venus, unklar und ungestaltet, in ihrem ermüdenden Symbolismus keine Spur mehr von der sinnlichen Frische seiner Jugenddichtung zeigt.

In den nach Tiecks Urteil „schön gewählten und kräftig ausgeführten Bildern" seiner früheren Werke hat der Maler glücklich auf den Dichter eingewirkt, ähnlich, wie es bei Geßner (vgl. S. 168) der Fall war. Die ersten Idyllen „von einem jungen Mahler" (1775): „Der erschlagene Abel" und der sinnliche „Satyr Mopsus", lassen den Anschluß an Geßners Idyllen deutlich erkennen. Aber noch im gleichen Jahre konnte Müller der „Schaaf-Schur" bereits die nähere Bezeichnung „eine pfälzische Idylle" beisetzen.

Da soll denen, die über die alten Lieder räsonieren, eins hinters Ohr geschlagen werden. Der scherende Schäfer selbst spottet über die gedruckten Possen von so kuriosen Schäfern, wie der Schulmeister sie ihm ins Haus gebracht habe. Wo gebe es denn solche Schäfer, die von Rosentau und Blumen leben, nicht hungern und dursten, von Großmut und hundert anderen Dingen, die einen Schäfersmann gar nichts angehen, schwätzen: „'s muß doch allemahl so herauskommen, daß einer sehen kann, daß Alles natürlich ist."

Dem herkömmlich Konventionellen der ländlichen Idylle tritt nun in der Zeit von Rousseaus Herrschaft das Verlangen nach wirklicher Natur entgegen. Müller wählt, ebenso wie Voß (vgl. S. 252) es tat, die Landleute seiner Heimat. Er wählt aber nicht mit Voß den Hexameter Theokrits, sondern die Prosa, wenn er die „Schaaf-Schur" und „das Nußkernen" pfälzischer Bauern schildert, in „Ulrich von Coßheim" den Ritter von den alten Burgen zu Hirten und Weidmann herabsteigen läßt. Die ritterliche und katholische Romantik des Rheinlandes, der Müller von Hause aus zuneigte, nahm unter den Einflüssen der Geniezeit eine besondere Gestalt an.

Das erste Gedicht, mit dem Müller in Boies „Musenalmanach" hervortrat, das „Lied eines bluttrunknen Wodanadlers", zeigt ebenso wie die lebensvoll frische Behandlung eines geistigen Stoffes in der „Idylle von Adams ersten seligen Nächten" den Einfluß der Bardendichtung und Klopstocks. Von der anakreontischen Tändelei „An das Täubchen der Venus" und den „Dithyramben" leitet ein Weg zum lyrischen Drama „Niobe" (1778), für dessen freie Rhythmen wieder Klopstock das Vorbild gab. In seinem Geburtsort Kreuznach aber, wo der wirkliche Faust kurze Zeit als Lehrer sich aufgehalten hatte, lernte Müller durch die Volksüberlieferung schon in den Tagen seiner Kindheit den Faust der Sage als seinen Lieblingshelden kennen. Bereits 1776 veröffentlichte er mit einer Widmung „An Shakespears Geist" die „Situation aus Fausts Leben", der zwei Jahre später der erste Teil (Akt) von „Doktor Fausts Leben und Tod dramatisiert" folgte. Hat Müller im Faust sein eigenes unbefriedigtes Empor- und Hinausstreben, sein Kraftgefühl und seine Verworrenheit verkörpert, so lieh er auch noch einem anderen seiner Helden, dem Golo in dem 1781 vollendeten Schauspiel „Golo und Genoveva", manche persönliche Züge.

Seinen Ingolstädter Professor Faust faßte Müller als „einen großen Kerl, der alle seine Kraft gefühlt, gefühlt den Zügel, den Glück und Schicksal ihm anhielt, den er gern zerbrechen wollt, Mut genug hat, alles nieder zu werfen, was in Weg trat und ihn verhindern will". Er ist der starke, einzig feste, ausgebackene Kerl, den Luzifer unter dem menschlichen Wurmgezücht sucht. Und von den Juden und dem Neid der Philister aufs äußerste bedrängt, erfährt Faust den Augenblick, „wo das Herz sich selbst überspringt, wo der herrlichste beste Kerl, trotz Gerechtigkeit und Gesetze, absolut über sich selbst hinaus begehrt". Genoveva erschien erst 1811 in der von Tieck besorgten Ausgabe der Müllerschen Werke, also zu einer Zeit, da in Tiecks eigenem „Leben und Tod der heiligen Genoveva" bereits über ein Jahrzehnt die

romantische Auffassung der alten frommen Heiligenlegende vorlag. Bei Müller kommt dem Religiösen nur eine untergeordnete Bedeutung zu. Sein Golo ist tapfer wie Götz, aber auch wieder gemütsweich wie Werther, grübelnd wie Hamlet. Die hausfräuliche Genoveva tritt zurück vor der kraftgenialen Mutter Golos, Mathilde, die der Schindmähre Konvention kein Daseinsrecht zugesteht vor der Macht der Leidenschaft. Mathilde ist eine bis zur Karikatur gesteigerte Nachahmung der verführerischen Adelheid im „Götz von Berlichingen", wie Müllers ganze Genoveva-Dichtung unter die Schar der dem „Götz" folgenden Ritterdramen einzureihen ist.

In seinem „Golo und Genoveva" ist Müller aber immerhin bedeutend Eigenartiges gelungen, „nicht nach Übung und Regel, dem Herzen nach", wie er seinen Baumeister Erwin sagen läßt. In stimmungsvoll schwermütigem Liede wie in den deutlich geschauten einzelnen Gestalten, in der dramatischen Lebendigkeit der alten Legendenfiguren und dem Sehnsuchtsdrang der Geniezeit hat Müller hier ein Werk geschaffen, das wie Tiecks und Hebbels Genoveva-Dramen zugleich für die Persönlichkeit ihres Dichters und für die Zeit, aus der die Dichtung hervorging, typisch erscheint.

Unter den Ritterdramen, die der „Götz von Berlichingen" im Gefolge hatte, ist trotz ihrer großen Zahl nur wenig Bedeutendes. Doch ist es ein zu hartes Urteil, wenn August Wilhelm Schlegel spottete, aus Ritterstücken seien wahre Reiterstücke geworden, in denen nichts geschichtlich sei als die Namen, nichts ritterlich als die Helme, Schilde und Schwerter, nichts altdeutsch als vermutlich die Roheit. Es verrät freilich eine sonderbare Auffassung, wenn Adelsfamilien Preise ausschrieben für Dramen, die einen ihrer Ahnherren ebenso verherrlichen würden, wie es der Familie derer von Berlichingen beschieden war. Aber dem geschichtlichen Drama wurde durch diese rasselnden und klappernden Ritterstücke doch der Boden bereitet. Schon 1767 hatte Helferich Peter Sturz die Unglücksfälle und Taten unserer Vorfahren, Karl den Großen, Otto III., Heinrich IV., Konradin, zur Dramatisierung öffentlich empfohlen, während Herder nur für sich selbst niederschrieb, man solle neben der deutschen Kaiserhistorie auch die einzelnen Landesgeschichten für das Drama benutzen. Die Geschichte sei der „große Zufluchtsort des tragischen Genies". Erst nachdem Goethe das mächtige Beispiel gegeben hatte, tauchten die Versuche zur Verwirklichung dieser Vorschläge auf.

Leisewitz und Klinger arbeiteten an einem „Konradin", dessen Dramatisierung auch der junge Schiller ins Auge faßte. Ein Trauerspiel „Kaiser Otto III." erschien 1783 (Göttingen); „Leben und Tod Kaiser Heinrichs IV." dramatisierte Graf Soden 1788. Die Ermordung Philipps von Schwaben behandelte Joseph Marius Babo aus Ehrenbreitstein, später Leiter der Münchener Hofbühne, in dem Trauerspiel „Otto von Wittelsbach" (1782), das sich noch weit ins 19. Jahrhundert hinein als beliebtes Bühnenstück erhielt. In der Pfalz und in Bayern wurde das Ritterstück im Rahmen der Landesgeschichte mit besonderem Eifer gepflegt, so daß Westenrieder 1783 aus München berichten konnte: „Die Stücke vaterländischen historischen Inhalts scheinen bei uns beinahe Mode zu werden." Jakob Maiers pfälzisches Nationalschauspiel „Der Sturm von Boxberg" (1778) entnimmt dem „Götz" eine Reihe von Motiven. Der bayrische Graf Joseph August von Törring dramatisierte nicht nur die Schicksale seines ritterlichen Vorfahren „Kaspar der Thorringer" in der Auflehnung gegen Herzog Heinrich von Bayern-Landshut, sondern auch als erster in dem vaterländischen Trauerspiel „Agnes Bernauer" (1782) die rührende Geschichte von der schönen Baderstochter aus Augsburg,

die zu Straubing in den Wellen der Donau es büßen mußte, daß der junge Bayernherzog Albrecht ihr Herz und Hand geschenkt hatte. Im 19. Jahrhundert haben sich unter anderen Melchior Meyr, Hebbel, Otto Ludwig, Martin Greif an dem dankbaren Stoffe versucht, ohne dem langanhaltenden Erfolg des alten Ritterstückes auch nur nahe zu kommen.

Wahrscheinlich durch Törrings Trauerspiel von der Bernauerin wurde der Reichsgraf Friedrich Julius Heinrich von Soden (1754—1831), der Leiter des Bamberger und Würzburger Theaters, veranlaßt, die ähnliche Liebeskatastrophe im portugiesischen Königshause in seiner „Ignes da Castro" (1784) vorzuführen. Graf Soden hat 1797 auch den „Doktor Faust" als Volksschauspiel neu gedichtet, wie vor ihm der Wiener Paul Weidmann mit einem allegorischen Drama „Johann Faust" (1775) und Aloys Wilhelm Schreiber mit „Szenen aus Fausts Leben" (1792) es gewagt hatten, nach Soden der prosaische Johann Friedrich Schink in Berlin in einer zweiteiligen dramatischen Phantasie „Johann Faust" (1804) den bedenklichen Versuch unternahm.

Das vom „Götz" ausgehende Ritterdrama wurde später durch die Vorliebe der Romantiker für das Mittelalter neu belebt, ähnlich wie der durch Goethes Drama hervorgerufene rohe Ritterroman durch die Romantik literarische Bildung empfing. Der Zusammenhang zwischen Geniezeit und Romantik macht sich auch hierin bemerkbar. Während aber der königliche Bau von „Götz" und „Werther" noch lange hinaus so viele unselbständige Kärrner in Bewegung setzte, hatte sein Schöpfer sich bereits anderen Aufgaben und Zielen ahnungsvoll zugewendet.

---

3. Von Goethes Eintritt in Weimar bis zur Rückkehr aus Italien. Schillers Jugend und die deutschen Bühnen.

Als der Frankfurter Advokat Dr. Goethe am 11. Dezember 1774 die erste Unterredung mit dem siebzehnjährigen Erbprinzen Karl August von Sachsen-Weimar hatte, bildeten Mösers „Patriotische Phantasien" den Inhalt ihres Gespräches. In ihnen war nachgewiesen, welche Vorteile gerade die Menge kleiner deutscher Staaten für Ausbreitung der Kultur und Befriedigung der nach Lage und Beschaffenheit verschiedenen provinziellen Bedürfnisse gewähren könne. Jeder Staatsverweser brauche nur an seinem Orte auf gleiche Weise das Gegenwärtige aus dem Vergangenen abzuleiten, um über die Rätlichkeit von Veränderungen, über Gegenwart und Zukunft ein Urteil zu gewinnen.

Am 7. November 1775 kam Goethe, einer Einladung Karl Augusts folgend, nach Weimar, wo nach fünfzig Jahren die Wiederkehr des Tages, an dem er „für Weimars Wohl und Ruhm zu wirken und zu schaffen begonnen" hatte, festlich gefeiert wurde. Der junge Herzog hatte gleich nach seinem Regierungsantritt (3. September 1775) die darmstädtische Prinzessin Luise in sein kleines, durch den Brand des Schlosses noch unansehnlicher gewordenes Residenzstädtchen heimgeführt. Die Herzogin-Mutter Anna Amalie, eine Nichte Friedrichs des Großen aus dem braunschweigischen Welfenhause, hatte seit 1758 die Regentschaft ausgeübt. Nun konnte sie sich ganz ihren künstlerischen Neigungen widmen. Als Gast des lebensfrischen Herzogs nahm der Dichter fröhlich teil an dem lustigen Treiben, das „wie eine Schlittenfahrt, rasch weg und klingelnd und promenierend auf und ab", seinem Leben neuen Schwung gab. Die Gerüchte, die Klopstock zu einer

schlecht aufgenommenen Ermahnung veranlaßten, erzählten freilich übertreibend von den Geniestreichen des Fürsten und des Dichters, aber Goethe selber erregte in späteren Jahren die Rückerinnerung an manche Ausgelassenheit jener ersten Zeit Mißbehagen. Es klang noch leichtsinnig, wenn Goethe im Januar dem treubesorgten Merck schrieb, die Herzogtümer Weimar und Eisenach seien immerhin „ein Schauplatz, um zu versuchen, wie einem die Weltrolle zu Gesichte stünde“. Indessen stellte sich der Ernst bald genug von selber ein. Der klarblickende Herzog ernannte, trotz des heftigsten Widerspruches seines Ministers von Fritsch, am 11. Juni 1776 den Günstling zum Geheimen Legationsrat mit Sitz und Stimme im Geheimen Conseil, wie man in der Zeit des Absolutismus die oberste Regierungsbehörde (Ministerium) nannte. Der Unwille der ganzen weimarischen Beamtenwelt über die Bevorzugung des Fremden war wohl begreiflich. Wie hätten die Fernerstehenden die staatsmännischen Fähigkeiten des Dichters und Gesellschafters richtig beurteilen können?

Allein auf der anderen Seite sahen auch Goethes Freunde diesen nicht ohne Bangen „nun ganz eingeschifft auf der Woge der Welt, voll entschlossen: zu entdecken, gewinnen, streiten, scheitern“. In dem autobiographischen Gedichte „Seefahrt“ suchte Goethe die Ängstlichen zu beruhigen. Und als die Besorgnisse immer wieder auftauchten, da setzte er noch im August 1781 der Mutter auseinander, daß ohnerachtet großer Beschwernisse und Opfer seine Lage die ihm wünschenswerteste sei. In Frankfurt würde er zugrunde gegangen sein durch „das Unverhältnis des engen und langsam bewegten bürgerlichen Kreises zu der Weite und Geschwindigkeit meines Wesens. Bei der lebhaften Einbildung und Ahndung menschlicher Dinge, wäre ich doch immer unbekannt mit der Welt und in einer ewigen Kindheit geblieben.“



Herzog Karl August von Sachsen-Weimar. Nach dem Pastellgemälde (um 1775?) im Schloß zu Tiefurt, im Besitz Sr. Königl. Hoheit des Großherzogs von Sachsen-Weimar.

Das dichterische Ergebnis der ersten zehn in Weimar zugebrachten Jahre Goethes ist keineswegs, weder nach Umfang noch Inhalt, so geringfügig, wie jene annehmen, welche, es besser wissend als Goethe selbst, seinen Eintritt in den weimarischen Hof- und Staatsdienst als einen Abfall von dem sieghaften Genius seiner Jugend, als ein Unglück für die deutsche Literatur bedauern. Allerdings kehrt in Goethes vertrauten Briefen öfters die Klage wieder, daß seine Amtsgeschäfte ihm nicht die Zeit zur Ausführung der dichterischen Pläne ließen. Allein Goethes Dichten war seiner ganzen Naturanlage nach kein berufsmäßiges schriftstellerisches Schaffen, wie das von Shakespeare und Voltaire, Lessing und Schiller. Wenn er selber wiederholt alle seine Arbeiten als Bruchstücke einer großen Konfession bezeichnete, so können wir diese Erklärung dahin ergänzen: er mußte immer erst große neue Erfahrungen erleben, ehe seine periodisch aussetzende Dichterkraft wieder zum Schaffen sich gedrängt fühlte. Friedrich Schlegel dachte wohl zunächst an Goethe, wenn er

meinte, ein Dichter könne in jeder Lebensepoche nur einen Roman schreiben; er müsse jedesmal selbst erst einen neuen Lebensinhalt gewonnen haben. Dies trifft nicht nur zu, wenn wir „Werther", „Meisters Lehrjahre", die „Wahlverwandtschaften", „Wilhelm Meisters Wanderjahre" ins Auge fassen. Es gilt für Goethes ganzes Dichten. Von seinen großen Werken gleicht keines dem anderen, während z. B. Wielands und Walter Scotts Romane, Molières Komödien und Schillers spätere Dramen doch den einmal gewonnenen persönlichen Kunststil in einer Reihe verwandter Dichtungen festhaltend wiederholen. Wie grundverschieden sind dagegen selbst innerhalb der einen Faustdichtung Goethes die einzelnen Abschnitte gestaltet, in denen sich eben die wechselnden Lebensepochen ihres Schöpfers abspiegeln!

Ein bloßes Schriftstellerleben war für Goethe daher unmöglich. Er konnte, wie es Viktor Hehn in seinen „Gedanken über Goethe" (1877), dem unvergleichlich besten und tiefstgreifenden Buche der gesamten uferlosen Goethe-Literatur, ausgeführt hat, nur deshalb in seinen Dichtungen die „Naturformen des Menschenlebens", alle Stände, Alter, Geschlechter, Charaktere so wahrheitsgetreu in typischen Gestalten sich ausleben lassen, weil er sein eigenes Selbst in einem Faustischen Wissens- und Lebensdrang so unendlich erweitert hatte. Dieser Tätigkeitsdrang, der ebenso zu praktischem Eingreifen in die Staatslenkung und -verwaltung wie zur naturwissenschaftlichen Beobachtung und Forschung leitete, dieses grenzenlose Bedürfnis nach Erfahrung, Anschauung und Menschenkenntnis hätte zu einer Preisgebung des eigenen Selbst an die Dinge und Menschen führen müssen, wenn er nicht früh sich äußere Zurückhaltung anerzogen hätte. Was ihm in der Folge als Kälte und Vornehmtun vorgeworfen wurde, war im Grunde nur notwendige Selbsterhaltung. Wenn Goethe in seiner amtlichen Tätigkeit die Menschen in gründlichster und für den Dichter fruchtbringender Weise kennen lernte, so lernte er in seinen staatsmännischen Lehrjahren auch die unerfreuliche Notwendigkeit der Resignation und den Zwang, sein inneres Leben immer mehr wie mit einer Mauer gegen die Zudringlichkeit und den bösen Willen der Menschen zu schützen.

Aber wenn darüber auch die Blüte des Glaubens und Vertrauens welken mußte, so kam ihm doch nach Wielands Ausspruch in der „wahren Liebe gegen die Menschen, mit denen er lebte, niemand gleich". Einen Unglücklichen und Verbitterten, den er jahrelang unterstützte, aufzurichten, unternahm Goethe 1777 die „Harzreise im Winter". Und als „Das Göttliche" predigt er in einer anderen der gewaltigen Hymnen in freien Rhythmen die Lehre: „Edel sei der Mensch, hilfreich und gut!" Wie die Not der armen Weber zu Apolda die Gedanken des Dichters von der Vollendung der „Iphigenie" ablenkte, so fühlte der unerkannt das Land durchstreifende Geheimrat sich hingezogen „zu der Klasse von Menschen, die man die niedere nennt! Die aber gewiß für Gott die höchste ist. Da sind doch alle Tugenden beisammen, Beschränktheit, Genügsamkeit, gerader Sinn, Treue, Freude über das leidlichste Gute, Harmlosigkeit, Dulden, Ausharren." Im Hinblick auf dieses Geständnis Goethes sagte Heinrich von Treitschke: wenn echte Demokratie in der Menschenliebe bestehe, so sei der herrliche Mann, den bornierte Liberale immer einen Aristokraten nennen, ein demokratischer Dichter. Allein wenn Goethe auch so gern im kleinen helfen wollte, wie die Unsterblichen nach der Menschen Glauben im großen tun, so blieb dem Staatsmanne nicht die niederschlagende Erfahrung erspart: „In der Jugend traut man sich zu, daß man den Menschen Paläste bauen könne; wenn es aber um und an kommt, hat man alle Hände voll zu tun, um ihren Mist beiseite zu bringen. Es ist kein Kanzlist, der nicht in einer Viertelstunde mehr Gescheites reden kann, als ich in einem Vierteljahr, Gott weiß, in zehn Jahren tun kann."

Durch solche Erkenntnis ließ sich Goethe indessen in seiner Tätigkeit nicht irren. Wenn er von großen Weltbeglückungsplänen nicht viel hielt und deshalb der französischen Freiheitspredigt wie nach Napoleons Niederwerfung den liberalen Forderungen kühl ablehnend gegenüberstand, so heischte er nur um so nachdrücklicher, daß jeder in dem ihm beschiedenen, engen oder weiteren, Wirkungskreise seine ganze Kraft einsetze.

Nicht der König
Hat das Vorrecht; allen ist's verliehen.
Wer das Rechte kann, der soll es wollen;
Wer das Rechte will, der sollt' es können,
Und ein jeder kann's, der sich bescheidet,
Schöpfer seines Glücks zu sein im Kleinen...
Und so grüße jedes Land den Fürsten,
Jede Stadt den Ältesten, der Haushalt
Grüße seinen Herrn und Vater jauchzend,
Als die Meister, zu erbauen oder herzustellen!

Was Goethe mit diesen Worten 1807 in dem Vorspiel bei Wiedereröffnung des Weimarischen Theaters und noch in seinem letzten Lebensjahre in den Versen „Bürgerpflicht", welche die Tafel bei S. 282 vorführt, empfahl, das war seine im ersten weimarischen Jahrzehnt gewonnene praktische Erfahrung.

Das Verhältnis zu einem Fürsten, von dem er nach fünfzig Jahren des Zusammenwirkens rühmen konnte, es sei kein Tag vergangen, an dem Karl August nicht an das Beste seiner Untertanen gedacht habe, mußte Goethe in seiner Vorliebe für die patriarchalische Regierungsform noch bestärken. Nicht eine Umgestaltung, sondern ein Erhalten der alten Reichsverfassung, die den einzelnen Ständen weiten Spielraum ließ, hatte Goethe im Auge, als er im Winter 1778 auf 1779 zu einem engeren Zusammenschließen der kleinen Staaten riet. Ein Schutz gegen die Vergewaltigungen, die von österreichischer wie von preußischer Seite drohten, sollte durch diesen deutschen Fürstenbund erzielt werden. Dessen Anschluß an Preußen, wie ihn Goethe selbst dann 1785 für Weimar vollziehen mußte, entsprach keineswegs den Wünschen, die der Dichter als Staatsmann hegte.

Man hat sogar die Vermutung geäußert, diese Wendung der Politik habe Goethe zum Verzicht auf seine Stellung als leitender Minister veranlaßt. Dazu mitgewirkt hat sie jedenfalls insofern, als die Unterordnung des Fürstenbundes unter Preußens Führung den Eintritt Karl Augusts in den preußischen Militärdienst zur Folge hatte. Und dies widerstrebte in der Tat Goethes Überzeugung von den nächsten Herrscherpflichten des Herzogs. So manchen anderen Neigungen seines Herrn, vor allem dessen Jagdlust, war er mit ernstem Rat und in gefälliger dichterischer Einkleidung entgegengetreten.

Das Geburtstagsgedicht „Ilmenau" (1783), in dem Goethe sich selbst, den Herzog und seine Weidgesellen charakterisiert, zeigt als klassisches Beispiel des Dichters Streben, den fürstlichen Freund zur Unterwerfung des eigenen Begehrens unter die Pflichten seines Standes anzuleiten. Zur Ausbildung und Erziehung des an guten Vorsätzen stets reichen, aber von leidenschaftlichem Irrtum so oft fortgerissenen Herzogs unternahm Goethe 1779 mit ihm seine (zweite) Schweizerreise, die man als den endgültigen Abschluß der Sturm- und Drangzeit für die beiden Freunde ansehen darf. Wertvoller als das Singspiel „Jeri und Bätely" ist der „Gesang der Geister über den Wassern" als unmittelbare dichterische Frucht dieser Reise, deren Schilderung in fast episch zu nennenden Briefen später in Schillers „Horen" erschienen ist.

Aus dem Jahre der Schweizerreise stammt Mays Goethebild, das ihn fest und entschieden, ernst und klar in die Welt blickend zeigt (vgl. die Tafel bei S. 260). Er hatte, zum Geheimderat befördert, eine Reihe weiterer Ämter auf sich genommen; 1782 fiel ihm auch das Präsidium der Kammer und damit eine böse Arbeitslast zu. Galt es doch, Ordnung in die arg zerrütteten Finanzen des Landes und des fürstlichen Haushaltes zu bringen. Die Briefe an Frau von Stein und Lavater zeigen, mit welch hingebendem Ernst sich Goethe seiner schweren Aufgabe jahrelang unterzog, freilich ohne das, was er für richtig hielt, ganz durchsetzen zu können. Auf die Ausführung anderer Pläne hatte er schon früher verzichten müssen.

So freundlich Lenz und Klinger auch in Weimar anfänglich aufgenommen wurden, der Besuch der literarischen Genossen mag Goethe doch nicht ganz angenehm gewesen sein in dem Augenblicke, wo er selbst sich seine Stellung in Gesellschaft und Amt erst noch zu erkämpfen hatte. Ganz gewiß aber hat er eine Zeitlang sich mit der Hoffnung getragen, für ein höheres geistiges Leben einen Mittelpunkt in Weimar zu schaffen. Doch bald mußte Goethe, wie siebzig Jahre später auf demselben weimarischen Boden der ähnliches planende Franz Liszt, dem Wahn entsagen, „die schönen Körner, die in meinem und meiner Freunde Dasein reifen, müßten auf diesen Boden gesät, und jene himmlischen Juwelen könnten in diese irdischen Kronen der Fürsten gefaßt werden".

Zwar die Berufung Herders als Generalsuperintendenten hatte Goethe noch vor seinem eigenen Amtsantritt durchgesetzt, und nicht des Herzogs Schuld war es, daß Fritz Stolberg von der ihm bereits übertragenen Kammerherrenstelle in Weimar am Ende doch wegblieb. Wieland schloß trotz aller vorangegangenen Neckereien Goethe sofort in sein Herz. Näher noch stand Goethe der biedere Major Karl Ludwig von Knebel (1744—1834). Zu Wallerstein in Franken geboren, hatte er als Leutnant in Potsdam die Ramlersche Schule durchgemacht, dann war er als Prinzenerzieher nach Weimar gekommen. Reizbar und hypochondrisch, wie Knebel war, hielt er doch stets an Goethe fest, teilte dessen naturwissenschaftliche Studien und bewährte als wohlgebildeter Übersetzer von Properz und Lukrez eine für selbständige Dichtungen freilich nicht ausreichende Form- und Sprachbegabung. Musäus und Bode hielten sich abseits von dem höfischen Kreise. Der Don Quijote-Übersetzer Friedrich Justin Bertuch spielte mehr als unternehmender buchhändlerischer Industrieller (Landesindustriecomptoir) denn als Schriftsteller in Weimar eine Rolle. Gleich Bertuch war auch der Freiherr Karl Siegmund von Seckendorff, der von 1775—85 der weimarischen Hofgesellschaft zugehörte, ein Kenner der spanisch-portugiesischen Dichtung. Der Kammerherr der Herzogin-Mutter, Friedrich Hildebrand von Einsiedel, blieb trotz seiner dramatischen Übersetzungen doch nur ein Liebhaber der Literatur. Er besorgte mit der Hofdame Luise von Göchhausen, die im heiteren Freundeskreise den Scherznamen Thusnelda führte, die Redaktion des „Tiefurter Journals", jener nur handschriftlich und an wenige verteilten Zeitschrift, zu der Herzogin Anna Amalie in den Jahren 1781—84 die weimarische Hofgesellschaft und entferntere Freunde aufgemuntert hatte.

Das „Tiefurter Journal" gibt eine Vorstellung von der geistreich scherzenden Geselligkeit und der durchaus französischen Bildung, die an dem weimarischen Hofe herrschten. Mit kleinen Dramen und Singspielen („Lila", „Die Fischerin") für das Liebhabertheater des Hofes sowie mit „Maskenzügen", d. h. dichterischen Erläuterungen der Aufzüge auf Hofbällen und Redouten, beteiligte sich Goethe an dem poetischen Zeitvertreib. So unerfreulich ihm solches Vertrödeln auch war, so glaubte er doch durch seine Mitwirkung die Gelegenheit zu gewinnen, „indem man zu scherzen scheint, das Gute zu tun". Mit dem „Triumph der Empfindsamkeit", der Umbildung einiger Szenen aus Aristophanes' „Vögeln" und dem ein Gemälde erläuternden Bericht vom „Neuesten von Plundersweilern" setzte er die literarischen Satiren der Frankfurter Zeit fort. Aber auch größere und tiefere Dichtungen lösten sich langsam aus seinem bewegten Inneren los.

Im Juli 1775 hatte Goethe auf der Durchreise durch Straßburg in Zimmermanns Sammlung eine Silhouette der Frau des weimarischen Hofstallmeisters, Charlottens von Stein (geborenen von Schardt, 1742—1827), kennen gelernt.

Der junge Dichter schrieb beim ersten Anblick unter das Bild: „Es wäre ein herrliches Schauspiel, zu sehn, wie die Welt sich in dieser Seele spiegelt. Sie sieht die Welt, wie sie ist, und doch durchs Medium

der Liebe. So ist auch Sanftheit der allgemeine Eindruck." Daß aber Goethe „den Umgang mit sanften weiblichen Seelen" brauche und selber dies auch wisse, hat Graf Christian Stolberg schon nach den Erfahrungen ihrer gemeinsamen Geniereise geäußert.

Noch keine zwei Monate war Goethe in Weimar, als er mit der um sieben Jahre älteren Frau schon den Briefwechsel begonnen hatte, der uns bis über die erste Hälfte der italienischen Reise hinaus den vollsten Einblick in sein tiefstes Wesen, sein geheimstes Fühlen und Denken gewährt. Was er je für Geliebte, Freundinnen, Schwester empfunden hatte, das erbte nun Lida, die einzige, der er mit Herz und Sinn angehören wollte. Schon im Oktober 1776 sollte das einaktige Schauspiel „Die Geschwister", noch heute ein kostbarer Schatz der deutschen Bühne, der Geliebten eindringlich vorführen, daß schwesterliche Freundschaft dem Manne keinen Ersatz für das Glück der Liebe gewähren könne. Zahllose Briefe und kurze Grüße, weicher Seelenstimmung entquellende Lieder („An den Mond", „Warum gabst du uns die tiefen Blicke", „Sag' ich's euch, geliebte Bäume") verleihen der ein Jahrzehnt hindurch unwandelbar innigen Herzensneigung unerschöpflich mannigfaltigen Ausdruck. Selbst in die Distichen („Antiker Form sich nähernd"), die als Aufschriften für Gedenksteine in den Parkanlagen zu Tiefurt und Weimar entstanden, klingt der Herzenston der tiefen Liebe hinein. Für Frau von Stein, Herder und Knebel, als sein einziges Publikum, begann Goethe 1784 die Dichtung seines großangelegten religiösen Epos „Die Geheimnisse".



Charlotte von Stein. Nach ihrem Selbstbildnis (1790), im Besitz des Freiherrn von Stein auf Kochberg zu Großkochberg.

Nur die Einleitung, die dann als „Zueignung" an die Spitze von Goethes sämtlichen Werken gesetzt wurde, und der erste Gesang sind (in Stanzen) vollendet worden. Wie das Jugendepos vom „Ewigen Juden" die verschiedenen christlichen Bekenntnisse vorführen sollte, so finden sich in dem geheimnisvollen Kloster zwölf Vertreter der verschiedenen Weltreligionen zusammen. Aus ihrem Lebenslauf ergibt sich, daß jede Religion gerade in ihrer vollkommensten Blüte und Frucht sich dem allgemein Menschlichen nähere. Als Vertreter höchster, gereifter Humanität sollen wir den Heldengreis Humanus, bei dem Goethe an Herder dachte, kennen lernen. Zu seinem Nachfolger in der Leitung der geistlichen Ritter ist der in bescheidener Demut fremd genahte Bruder Markus bestimmt, ähnlich wie dem jugendlich reinen Toren Parzival die Hut der Gralsritterschaft durch göttliche Fügung beschieden worden war.

Das im „innern Sturm und äußern Streite schwer verstandene Wort" der Selbstüberwindung, nach dem unter Humanus' Leitung die zwölf auserwählten Ritter-Mönche handeln, hat Goethe in jenen Jahren seiner eigenen Selbsterziehung nicht nur in den christlichen Symbolen seines religiösen Epos ausgesprochen. Auch die hellenische Priesterin Iphigenie legt dafür Zeugnis ab; der italienische Renaissancedichter Tasso geht durch seinen Mangel an Selbstbeherrschung zugrunde.

Goethe hat in den Versen von „Ilmenau" wie in dem Dank der „Zueignung" an die Göttin der Wahrheit, aus deren Hand er mit stiller Seele der Dichtung Schleier

entgegennimmt, offen bekannt, wie er aus den Wirrungen seiner stürmischen Jugendtage sich zu einer reineren, höheren Anschauung des Menschen, seines Loses und seiner Aufgabe emporringe. „Wonne der Wehmut" und die beiden Strophen von „Wandrers Nachtlied" („Der du von dem Himmel bist", „Über allen Gipfeln") quellen als wunderbar weiche Naturlaute aus einer tiefbewegten, Frieden ersehnenden Menschenseele hervor. Im Inneren des Dichters und Menschen mußte eine mächtige Wandlung vor sich gehen, ehe er auf „Götz" und „Stella" Dichtungen wie „Proserpina", „Elpenor" und „Iphigenie" folgen lassen konnte.

Erst nach viermaliger formaler Umschmelzung hat Goethe 1787 in Rom seinem Schauspiel „Iphigenie auf Tauris" die endgültige Gestalt in reimlosen fünffüßigen Jamben (Blankversen) gegeben. Doch schon am 6. April 1779, also nur wenige Tage nach der Pariser Erstaufführung von Glucks „Iphigenie in Tauris" (18. März), ist die „Iphigenie" in Prosa, der im nächsten Jahre eine Überarbeitung in freien Rhythmen folgte, auf dem Weimarer Liebhabertheater gespielt worden. Die priesterlich-königliche Jungfrau selbst wurde von Corona Schröter gegeben, von der Goethe in den lebhaft anschaulichen Versen auf den Tod des Theatermaschinenmeisters Mieding rühmte, die Natur habe in ihr die Kunst erschaffen. Prinz Konstantin gab den Pylades, Knebel den Thoas. Goethe selber spielte den Orestes, und gleich einem sieghaften Apollo, wie ihn Trippels Büste (vgl. die Tafel bei S. 260) darstellt, erschien er in der antiken Gewandung den ihm zujubelnden Zuschauern.

Ganz von selbst brachte die Gestaltung der einfachen, rein innerlichen Vorgänge in „Iphigenie" und „Tasso" ebenso die Geschlossenheit von Ort und Zeit mit sich, wie „Götz" und „Egmont" Wechsel und Ausdehnung gefordert hatten. Der Dichter bewegt sich in der engeren Form nicht minder frei als in der shakespearisierenden Ungebundenheit des „Götz". In der Zeit des Zusammenwirkens mit Schiller, wo es sich darum handelte, die „Iphigenie" auf die öffentliche Bühne zu bringen, fand Goethe sein Schauspiel sehr wenig griechisch und „verteufelt human". Wohl offenbart seine Dichtung die stille Größe, die Winckelmann als das Wahrzeichen griechischer Schönheit erkannte. Aber der hellenischen Fabel ward durchaus das Gepräge des Jahrhunderts der Humanität aufgedrückt. Goethe hat sie gewählt, nicht, um durch einen berühmten antiken Stoff seinem Drama von vornherein Ansehen zu geben, sondern weil Charaktere und Handlung ihm zum Ausdruck seines eigenen bewegten Seelenlebens geeignet erschienen. Wenn Goethe viel später einmal einem Darsteller des Orestes gleichsam zur Erklärung seiner Rolle und des ganzen Stückes die Verse widmete „Alle menschlichen Gebrechen Sühnet reine Menschlichkeit", so sehen wir deutlich, wie nahe sich die Wurzeln der dramatischen „Iphigenie" von 1779 und der epischen „Geheimnisse" von 1784 berühren.

Die Gewinnung des Kultbildes der Artemis, durch die im Drama des Euripides die Entsühnung des Orestes herbeigeführt wird, konnte für den neueren Dichter nicht die Handlung bestimmen. Orestes' Heilung muß als ein innerer Seelenvorgang und zugleich dramatisch glaubhaft sich vollziehen. Goethe nennt sie die Achse des Stückes. Die Entsühnung kann einzig durch innere Läuterung erfolgen. Der feste Wille, mit dem Orestes nur dem Freunde und mit ihm der hellenischen Priesterin Rückkehr ins Vaterland wünscht, sich aber dem Tode weiht, die Steigerung des Wahnes, der den Betäubten über Lethes Ufer in die ewigen Nebel der Schattenwelt führt, schließen sein altes, vorwurfsvolles Leben ab. Als ein Neugeborener kehrt er aus den erlittenen Todesqualen und der Hadesvision zu Lebensfreude und großen Taten wieder. Das alles muß sich in seinem Inneren vollziehen. Mildernd und lösend wirkt aber auf den Seelen- und Leibeskranken Iphigeniens Reinheit ein. Das offene Schuldbekenntnis, das nur ihre große Seele ihm entpressen kann, ist zugleich der Höhepunkt seiner Qual und der Beginn seiner Heilung. Das Schuldbekenntnis und die Wahrheit, wozu er sich vor der reinen Erscheinung der jungfräulichen Priesterin gedrungen fühlt, löst zugleich die täuschende Verwirrung. Und wieder ist es die Macht der Wahrheit, die mächtiger als alle klugen Listen des ulyssesgleichen Pylades die endgültige Lösung herbeiführt. Bei Euripides weicht der barbarische Skythenkönig dem Befehle der ihm entgegentretenden Pallas Athene.

Bei Hans Sachs (1555) und Lagrange (1699) erschlägt Orestes den Thoas, während Racine eine taurische Iphigenie als Seitenstück zu seiner „Iphigenie in Aulis" wohl begann, aber wegen der Schwierigkeit der Lösung liegen ließ.

In Iphigenie ist nicht eine bestimmte Person, sondern der Geist verkörpert, der Goethes inneres Leben in jenen Jahren beseelte, der in der Zeit der Iphigeniendichtung ihn die Gebetsworte in sein Tagebuch eintragen ließ: „Möge die Idee des Reinen, die sich auf den Bissen erstreckt, den ich in den Mund nehme, immer lichter in mir werden!"

Während Goethe, um die Iphigenie in Rom zu vollenden, das Stück nur ruhig abzuschreiben, „Zeile vor Zeile, Period vor Period" regelmäßig erklingen zu lassen brauchte, mußte er die weimarische Niederschrift der zwei ersten Akte des „Tasso", die gleichfalls in Prosa war, uns aber nicht erhalten ist, in Italien ganz zerstören. Nachdem er im Vaterlande des Sängers des „Befreiten Jerusalem" bessere Kunde über Tassos Lebensschicksale erworben hatte, genügten ihm weder die Personen noch Plan und Ton der älteren Arbeit. Das bereits im Juli 1780 begonnene Drama ist dann erst nach der Rückkehr aus Italien abgeschlossen worden.

Wie vieles in Italien an dem ursprünglichen Entwurf indessen auch geändert worden ist, eigene Erlebnisse aus dem ersten weimarischen Jahrzehnt haben den Anlaß zu dem Werke gegeben. Mit Tassos Dichtung hatte Goethe sich schon in den Kindertagen zu Frankfurt bei seinen ersten dramatischen Versuchen befreundet. Als er dann selbst als Dichter und Staatsmann in Hof-, Lebens- und Liebesverhältnisse verwickelt wurde, die „in Weimar wie in Ferrara waren", da entstand ihm durch Zusammenwerfen des eigenen und Tassos Leben das Bild seines dramatischen Helden, dem er „als prosaischen Kontrast den Antonio entgegenstellte". Wenn es im einzelnen auch zweifelhaft bleiben muß, welche Züge Alfons von Este und die beiden Leonoren mit Karl August, der Herzogin Luise, Frau von Stein, Antonio Montecatino mit dem Freiherrn von Fritsch gemein haben, das Erlebte mischt sich überall harmonisch mit dem geschichtlichen Bilde aus der italienischen Spätrenaissance. Goethe fand es sehr treffend, als ein französischer Kritiker (Jean Jacques Ampère) den „Tasso" einen gesteigerten „Werther" nannte. In beiden ist von Anfang an ein krankhafter Zug, das Phantasieleben ist in Tasso wie das Gemütsleben in Werther so stark entwickelt, daß es zum tragischen Widerstreite mit der engen Wirklichkeit des Lebens führen muß. Tragisch, obwohl Goethe seine Dichtung ein Schauspiel genannt hat. Antonio, der nichts weniger als der schwarze Bösewicht und Intrigant sein soll, „hat Welt", das, was Goethe in den Briefen an Frau von Stein so sehr bewundert und sich selbst gewinnen möchte: „die arme Kunst, sich künstlich zu betragen". Goethe ist so wenig völlig Tasso oder Antonio, wie er Werther ist, denn nur indem er selbst über alle diese Gestalten und ihren Empfindungskreis hinauswuchs, vermochte er sie als selbständig lebende zu schaffen. Aber er hat Zeiten oder wenigstens Augenblicke durchlebt, in denen er an sich die Erfahrung machte, um alle diese Menschen, ihr Fühlen und Handeln empfinden und in der Dichtung lebenswahr in Typen verkörpern zu können. Antonio streckt, ehrlich gesinnt, dem rasenden Tasso zuletzt die helfende Hand entgegen. Aber es ist nur eine — im Drama die letzte — der vielen Selbsttäuschungen von Tassos glühend reger Einbildungskraft, wenn er einen Augenblick glaubt, durch Antonio sich dem Schiffbruch entwinden zu können. Nicht am Felsen von Antonios Weltklugheit ist er gescheitert: ihn richtet seine innerste Natur zugrunde, deren überfeine Empfindlichkeit des Lebens Härten nicht ertragen kann.

Wie für „Tasso", in dem Goethe uns die an Kulturwert höchste Dichtung der gesamten deutschen Literatur geschaffen hat, der Umgang mit vollendeten Menschen der höheren und höchsten Stände die Voraussetzung bildete, so erwarb sich Goethe während des ersten weimarischen Jahrzehnts auch die allseitige Menschenkenntnis, deren er für die Ausführung seines Romans bedurfte. Schon im Anfang des Jahres 1777 beginnt er die Arbeit an „Wilhelm Meisters theatralischer Sendung", den später allerdings gründlich umgearbeiteten „Lehrjahren Wilhelm Meisters". Die Theatereinrichtung des „Hamlet", von der die „Lehrjahre" so umständlich berichten, gehört dieser Zeit an, in der ja Schröder in Hamburg wirklich zuerst Shakespeares Werke durch Bearbeitungen für die

deutsche Bühne gewann. Das herzogliche Liebhabertheater war für so große Pläne freilich nicht geeignet; doch mochte sich der Dichter hier Bühnenkenntnisse erwerben, die ihn in einem späteren Lebensabschnitt zur Leitung des Hoftheaters befähigen sollten.

Aus kleinen Anfängen und Anlässen entwickelte sich auch die Tätigkeit Goethes, der er die anhaltendsten Bemühungen und das eindringendste Studium widmete: seine Naturforschung.

Lange Zeit war es üblich, über Goethes naturwissenschaftliche Arbeiten als ergebnislose Liebhabereien des Dichters hinwegzusehen. Seine beiden großen Entdeckungen im Gebiete der Knochenlehre und Pflanzenkunde wurden von den Fachgelehrten jahrzehntelang mit kränkender Gleichgültigkeit zurückgewiesen. Mit welcher Gründlichkeit Goethe bei seinen Naturstudien zu Werke ging, wie er, dem neueren Betrieb der Naturwissenschaft entsprechend, das Experiment verwertete, das ist erst seit der Erschließung seines Nachlasses und seiner Sammlungen völlig erkennbar geworden. Alle seine einzelnen Forschungen über Steine und Gebirgsbildung, Insekten und Pflanzen, Tier- und Menschenbau, Licht und Farben, Meteorologie und Wolkenformationen sind aufs innigste mit seiner ganzen Weltanschauung verbunden und bekunden überall die großartige Richtung seines selbständigen Erkenntnisdranges.

Ziemlich unwissend in allen naturwissenschaftlichen Fragen war Goethe nach seinem eigenen Geständnisse nach Weimar gekommen. Die Anlegung des Parks an der Ilm und eines botanischen Gartens zu medizinischen Zwecken einerseits, anderseits die Wiedereröffnung des Ilmenauer Bergwerks, das freilich in der Folge alle Hoffnungen täuschte, nötigten ihn zuerst von Amts wegen zur Beschäftigung mit Botanik und Mineralogie. Zur Knochenlehre war er schon durch Lavaters Physiognomik (vgl. S. 277) und Mercks Interesse für anatomische Studien geführt worden. Der Verkehr mit den Professoren in Jena gab weitere Anregungen, und das neuerworbene Wissen verwertete er, um durch Lehren selbst zu lernen, sofort in anatomischen Vorträgen an der Zeichenschule zu Weimar. Bereits 1783 wurde der Versuch aus der vergleichenden Knochenlehre abgeschlossen, daß „der Zwischenknochen der oberen Kinnlade dem Menschen mit den übrigen Tieren gemein sei".

Der zufällige Fund eines geborstenen Schafschädels auf dem Lido zu Venedig hat Goethe 1790 die bereits früher geahnte Wahrheit, daß die sämtlichen Schädelknochen aus verwandelten Wirbelknochen entstanden seien, abermals bestätigt. Seine Entdeckung des Zwischenknochens, die durch ihren Nachweis des einheitlichen Baues der verschiedenen niederen und höheren Tiere bis herauf zum Menschen auch noch für die Darwinsche Lehre besondere Wichtigkeit hat, wurde anfangs von den Anatomen, unter ihnen Sömmering, kaum einer Widerlegung gewürdigt. Nur langsam fand der „sinnreiche Versuch" Anerkennung. Erst 1820 ließ Goethe, durch den hochmütigen Widerspruch der Fachgelehrten zurückgescheucht, die frühe Arbeit endlich im Druck erscheinen.

Für die Botanik holte sich Goethe zunächst Rat bei dem Gesetzgeber der systematischen Pflanzenkunde, dem Schweden Karl von Linné („Philosophia botanica", 1751). Nach Shakespeare und Spinoza ist Linné nach Goethes eigenem Geständnisse derjenige gewesen, von dem die größte Wirkung auf ihn ausgegangen ist. Und zwar gerade durch den Widerstreit, in dem Linnés scharfes, geistreiches Absondern zu Goethes innerstem Bedürfnis nach Vereinigung der tausendfältigen Gestalten des Pflanzengewühls stand, übte der berühmte Ordner und Systematiker der Pflanzenformen entscheidenden Einfluß aus auf den Gang von Goethes naturwissenschaftlichen Studien.

Erst im Anschauen der reichen Pflanzenwelt Siziliens ging Goethe das Geheimnis der Pflanzenzeugung und -organisation völlig auf. Im Jahre 1790 wagte er sich zum ersten

Male mit einer naturwissenschaftlichen Studie an die Öffentlichkeit, dem „Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären", dem erst wieder acht Jahre später das zur Belehrung von Christiane Vulpius geschriebene Gedicht „Die Metamorphose der Pflanzen" folgte.

Wie verschiedenartig die Pflanze in Stengel, Blatt, Blüte, Frucht auch erscheint, so einheitlich und einfach ist ihre Grundform, das an einem Stengelknoten sitzende Blatt. Hat man dieses erst als ihr Organ in den verschiedenen Entwickelungsstufen (Metamorphosen) erkannt, so lassen sich „die mannigfaltig besonderen Erscheinungen des herrlichen Weltgartens auf ein allgemeines einfaches Prinzip zurückführen", auf einen Typus, den Goethe als die „Urpflanze" bezeichnete. Nicht durch die Eingebung einer glücklichen Stunde, sondern durch langes, treues Forschen, durch seine Grundanschauung, die nicht die einzelnen Teile, sondern das innerste Wesen der Dinge erkennen wollte, war ihm die wichtige Entdeckung gelungen. Unabsehbare Wirkung rühmte ein Botaniker wie Ferdinand Cohn der aus echt wissenschaftlichem Geist hervorgehenden Schöpfung Goethes nach. Aber nachdem erst der Verleger seiner Schriften, Göschen, den Druck des kleinen Büchleins abgelehnt hatte, ließen die Fachgelehrten noch lange Jahre die ergebnisreiche Forschung des Dichters unbeachtet. Der aber sammelte in eifrigem Experimentieren die Belege, um seine Lehre weiter fruchtbar zu machen. Im Verfolg seiner Studien zur Morphologie (Gestaltenlehre) sollten die an den Pflanzen bewährten Grundsätze womöglich auf das ganze Tierreich, zunächst auf die Metamorphose der Insekten, Würmer und Säugetiere, Anwendung finden.

Als ein Ganzes sieht Goethe die Natur in allen ihren Offenbarungen an. Sommer und Winter verbringt er außerhalb der städtischen Mauern in seinem kleinen Gartenhause, dessen Garten er selbst bepflanzte, so ganz in der Natur wie an Freundes Busen lebend, nicht nur zu kalt staunendem Besuch ihr nahend.

Als er nach seiner dritten Durchstreifung des Harzes Anfang 1784 die Abhandlung „Über den Granit" niederschrieb, da wies er darauf hin, wie gerade der Dichter von der „Betrachtung und Schilderung des menschlichen Herzens, des jüngsten, mannigfaltigsten, beweglichsten, veränderlichsten Teiles der Schöpfung, zu der Beobachtung des ältesten, festesten, tiefsten, unerschütterlichsten Sohnes der Natur geführt" werde. Für die Leiden, wie die Abwechselungen und schnellen Bewegungen des menschlichen Lebens sie ihm bereitet haben, sucht er die Heilung in der „erhabenen Ruhe, die jene einsame, stumme Nähe der großen, leise sprechenden Natur gewährt".

Aus dieser Stimmung strömte vielleicht ungefähr um die Zeit, in der die Abhandlung über den Granit entstand, Fausts Anrufung der Natur in der Szene „Wald und Höhle". Das All-eins-gefühl mit den Brüdern in Busch, Luft und Wasser, mit allem Lebendigen und Leblosen in der Natur, wie Goethe es aus dem Studium des „heiligen Spinoza" schöpfte, durchdrang sich mit der wissenschaftlichen Erkenntnis der Natur. Immer inniger schloß er sich zugleich Herder an, in dessen „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit" er seine Naturanschauung, in dessen Gesprächen „Gott" (1787) er seine Auffassung Spinozas wiederzufinden glaubte.

Entscheidend für die Entwickelung des Mannes Goethe, unendlich bereichernd an innerer Erfahrung und fruchtbar an Dichten, Forschen, Staatsgeschäften war so für Goethe dieses erste Jahrzehnt in Weimar. In dem hier gewonnenen Grunde wurzelt sein ganzes späteres Leben. Die italienische Reise bedeutet wohl einen Bruch in Goethes amtlicher Tätigkeit. In seiner Entwickelung bedeutet sie nur ein ständiges, wohl auch rascheres Fortschreiten auf bereits seit Jahren eingeschlagener Bahn. Was Goethe bei der Rückkehr von Neapel von seinen botanischen Erfahrungen im Süden schrieb, gilt von seiner ganzen italienischen Reise: er hatte für seine Bildung nicht Neues zu entdecken, sondern das Entdeckte nach seiner Art anzusehen. Nicht als ob er die Dinge sähe, sondern als ob er sie wiedersähe, war ihm beim Anblick der großen Reste des Altertums zumute.

Wenn Amtsgeschäfte Goethe Zeit und Stimmung für angefangene Dichtungen raubten, so klagte er wohl über die Notwendigkeit, seinen Weizen unter dies Kommisbrot backen, alles Wasser von den poetischen Springbrunnen zum Betriebe der Geschäftsmühlen ableiten zu müssen. In Erinnerung an diese Amtslast gestand er, daß er erst in Italien sich als Künstler wiedergefunden habe. Die Absicht, die zurückgesetzte Dichtkunst mehr zu pflegen, war bei dem Wunsch zur italienischen Reise zweifellos mitbestimmend. Der Entschluß, seine verstreuten Dichtungen zum ersten Male selbst zu sammeln, der durch die achtbändige Ausgabe von „Goethes Schriften" in Göschens Verlag zu Leipzig (1787—90) verwirklicht wurde, ist indessen unabhängig von dem Reiseplan entstanden.

Aus Briefen (an Frau von Stein, den Herzog, Herder) und Tagebüchern hat Goethe 1816 und 1829 die Schilderung seiner „Italienischen Reise" zusammengestellt. Nicht als eine objektive Schilderung Italiens, sondern als Bekenntnis über die in Italien gewonnenen persönlichen Eindrücke und Bildungselemente muß man das Buch auffassen, das Goethe selber in der ersten Ausgabe als Fortsetzung seiner in „Dichtung und Wahrheit" begonnenen Autobiographie bezeichnet hat. Unmittelbarer noch als die „Italienische Reise" läßt uns das wenigstens für die ersten sechs Monate erhaltene „Tagebuch" an Goethes Erleben, seinem „fortwährenden Gespräch mit den Dingen" teilnehmen.

Am 3. September 1786 verließ Goethe Karlsbad; am 29. Oktober fuhr er durch die Porta del Popolo in Rom ein. Niemand außer dem Herzog hatte darum gewußt, daß sein Kammerpräsident nun dem alten Sehnsuchtsdrange folge nach dem „Land, wo die Myrte still und hoch der Lorbeer steht". Im Februar 1787 ging Goethe nach Neapel. Vom 29. März bis 16. Mai dauerte die Bereisung Siziliens, vom 6. Juni 1787 bis 2. April 1788 der zweite römische Aufenthalt. Auf der Hinreise, die über München und den Brenner erfolgt war, hatte das leidenschaftliche Verlangen, Roms Boden zu betreten, nur ein kurzes Verweilen am Gardasee, in Verona, Vicenza, Venedig, Bologna gestattet. Die Heimkehr führte von Florenz und Mailand über den Splügen an den Bodensee und von da über Augsburg und Nürnberg in die thüringische zweite Heimat.

In Rom hat Goethe die ersten fünf Bände seiner „Schriften" fertiggestellt. Wie „Iphigenie" wurden auch die Singspiele der Frankfurter Zeit, denen sich als neues „Scherz, List und Rache" beigesellte, in Verse umgeschrieben, „Tasso" und „Faust" in Angriff genommen, „Egmont" vollendet. Die Pläne zweier neuer Dramen, einer „Iphigenie auf Delphos" und einer homerischen „Nausikaa", kamen nicht über den ersten Entwurf hinaus. Von den „Römischen Elegien", die man gewöhnlich auf das erst nach der Rückkehr in Weimar geknüpfte Verhältnis mit Christiane Vulpius bezieht, wird eine oder die andere doch wohl bereits in Italien entstanden sein.

In Rom, der hohen Schule für alle Welt, fühlte Goethe den Wunsch, nichts mehr zu schreiben, was nicht Menschen, die ein großes und bewegtes Leben geführt haben, Teilnahme zu wecken vermöchte. Aber aus dem schon 1775 begonnenen „Egmont", für den er die Prosa beibehielt, konnte nach so langer Pause doch nur „ein scheinbares Ganze" gemacht werden.

Schillers scharfe Rezension schien Goethe den sittlichen Teil des Stückes gar gut zu zergliedern. Und indem er in Weimar nur Schillers Bühnenbearbeitung des „Egmont" spielen ließ, erkannte er auch die Berechtigung des dramaturgischen Tadels an. Allein als freie Dichtung durfte er das Werk wohl gegen Schillers Ausstellungen in Schutz nehmen, als solche konnte es Beethoven zu seiner heroischen Egmont-Musik (1818) begeistern. Die frohe Lebenskraft des volksbeliebten Helden, der ungern und doch männlich von der süßen Gewohnheit des Daseins scheidet, hat etwas vom jungen Goethe der Frankfurter Zeit in sich. Aber in Gestalten wie dem vorsichtigen Oranien, Machiavel, Alba, dem rücksichtslosen Verfechter des

königlichen Willens, der klugen Regentin enthüllt sich eine Überlegenheit, Welt- und Menschenkenntnis, die sich Goethe erst im weimarischen Hof- und Staatsdienst erworben hat. Die Volksauftritte mit ihren scharf umrissenen Vertretern des Stammescharakters der Niederländer zeigen den verwandten Szenen im „Götz" gegenüber eine fortgeschrittene gereifte Kunst ohne Einbuße an Leben und Farben.

Wäre nicht die Notwendigkeit des Abschlusses seiner „Schriften" gewesen, so hätte der Goethe in Rom beherrschende Eifer für die bildende Kunst die Poesie völlig zurückgedrängt. In dem Malerkreise, in dem er sich froh bewegte, erinnerte ihn der einzige Karl Philipp Moritz (1756—93) an die heimische Literatur. Moritz' „Versuch einer deutschen Prosodie" kam ihm bei der Versbildung der „Iphigenie" zustatten. Und Moritz seinerseits ging so völlig auf Goethes Lehren ein, daß dessen Schrift „Über die bildende Nachahmung des Schönen" (1788) Goethe wie ein Nachklang der in Rom gepflegten Gespräche erschien.

Moritz' psychologischer Roman „Anton Reiser" (1785) ist ein echtes Erzeugnis der Sturm- und Drangzeit. „Das Gefühl der durch bürgerliche Verhältnisse unterdrückten Menschheit" will Moritz in seiner Autobiographie zur Geltung bringen. Er erzählt, wie er erst als Hutmacherlehrling in Braunschweig gelitten habe, unter welchen Entbehrungen er das Gymnasium in Hannover besuchte, was Shakespeares und Goethes Werke dem jungen, vereinsamten Sonderling bedeuteten. Sie versetzten ihn in eine erträumte Welt und bestimmten ihn zu dem Entschluß, um jeden Preis zur Bühne zu gehen. Sein Mitschüler Iffland führte den Entschluß auch wirklich durch, Moritz dagegen wurde Konrektor am Grauen Kloster zu Berlin und nach seiner Rückkehr aus Italien Professor an der Kunstakademie. Seine „Götterlehre" (1791) hat sich lange Zeit als Lehrbuch erhalten.

Vom Maler Müller hielt Goethe sich in Rom entfernt, und nicht erfreulich erschienen für seine ernste Denkungsart die Spuren eines anderen Genossen der Geniezeit: Johann Jakob Wilhelm Heinses (s. die Tafel bei S. 284, oben links). Erst 1783 hatte Heinse nach dreijährigem Aufenthalt „die Götterlust" Italiens wieder verlassen, und als Frucht seiner Romfahrt veröffentlichte er 1787 seine italienische Geschichte „Ardinghello und die glückseligen Inseln".

Der junge Thüringer (geb. 1749) hatte als Student in Erfurt durch seine dichterische Begabung die Aufmerksamkeit Wielands erregt, der den Bedürftigen dem immer mildtätigen Gleim empfahl. Von Halberstadt zog Heinse als Dichter der auch von Goethe bewunderten „Laïdion" nach Düsseldorf, um dort für Jacobi die „Iris" zu leiten. Nach dem Erfolge seiner Ariost- und Tasso-Übersetzung (in Prosa) und des „Ardinghello" wurde er Bibliothekar des Kurfürsten von Mainz und verlebte seine letzten Jahre (gest. 1803) in stiller Zurückgezogenheit zu Aschaffenburg.

Erst das „junge Deutschland" erneute das Andenken an den frühen Vorkämpfer einer „Emanzipation des Fleisches", den Dichter der beiden Romane „Ardinghello" und „Hildegard von Hohenthal" (1795), für den auch die Vertreter der jüngsten Literaturbewegung im Ausgang des 19. Jahrhunderts wieder besondere Vorliebe bekundeten. Heinse ist der Schüler Wielands, aber ein Schüler, der für die genialen Kraftnaturen von Sturm und Drang, nicht für die weise Mäßigkeitslehre Agathons sich begeistert und das freiere Sinnenleben des Südens selber genossen hat.

Wie Wieland in seinen Romanen Aufklärungsphilosophie und Regentenweisheit vorträgt, so hat Heinse im „Ardinghello" über Malerei, in der „Hildegard" über Musik gesprochen. Und in beiden ist er ein Kenner von seltener Trefflichkeit. Heinses „Ardinghello" ist ein nach Art von Klingers Simsone Grisaldo durch körperliche wie geistige Übermacht ausgezeichneter, in Kampf und Liebe gleich siegreicher Held. Die Griechen, bei denen allein der Mensch, wie er sein soll, mit allen seinen natürlichen Herrlichkeiten und Schlechtigkeiten erscheine, sind sein Vorbild. Im Altertum „entsprängen und rännen die lautersten Lebensbäche". Nicht Bücher und Gelerntes, viel Natur und Erfahrung brächten wahre Menschen

hervor. Auf den griechischen Inseln gründet der kühne Maler Ardinghello mit gleichgesinnten Geliebten und Freunden das neue Reich der Freiheit, Schönheit und ungebundenen frohen Sinnlichkeit.

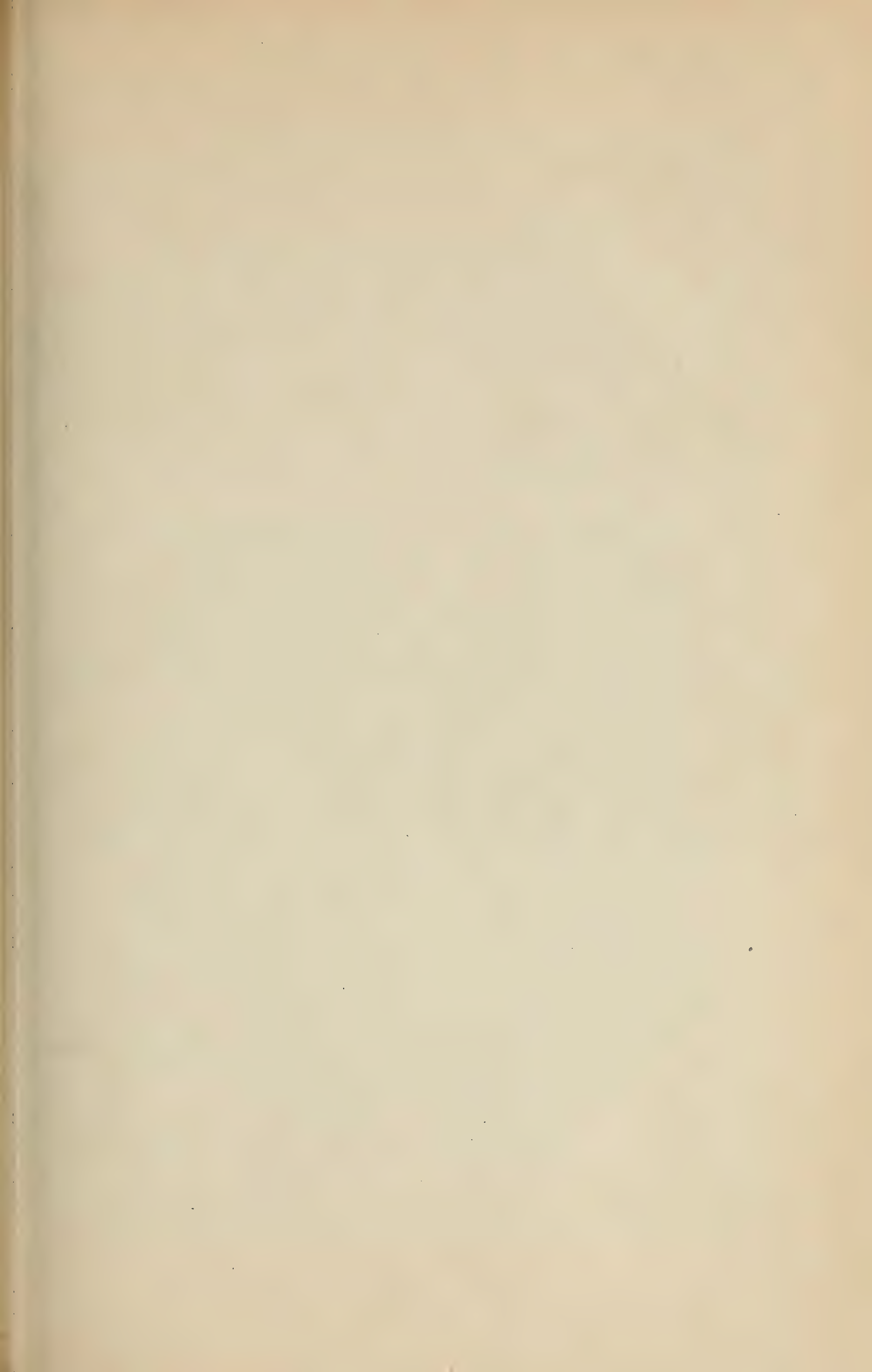
Heinses „Ardinghello" ist eine Dichtung, in der kräftige sinnliche Leidenschaft und künstlerische Einsichten eine merkwürdige Mischung erzeugt haben. Das Verlangen der Geniezeit nach dem Natürlichen ist hier zur Freiheit, ja Frechheit niedriger Natürlichkeit geworden. Und gerade weil Goethe doch in manchem Ausspruche über Kunst seinen Anschauungen Verwandtes fand, war er entrüstet über Heinses Unternehmen, „Sinnlichkeit und abstruse Denkweise durch bildende Kunst zu veredeln und aufzustutzen".
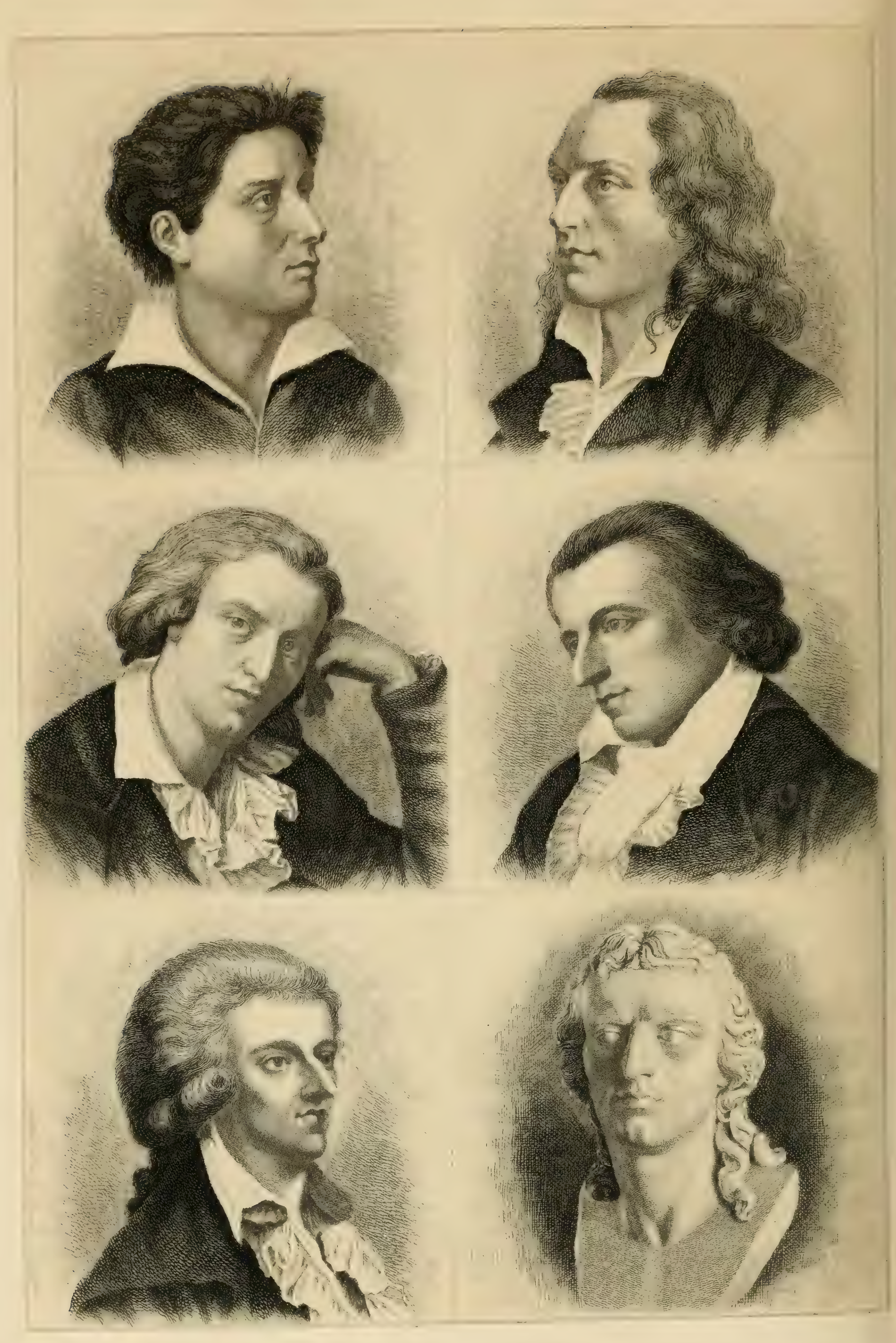
Auch Goethe lernte erst in Rom die Schönheit der menschlichen Gestalt voll verstehen, die er als das Höchste für den Künstler pries. Aber in ernstester Arbeit hat er, der Dichter und Naturforscher, jetzt an den Werken des Altertums die Verherrlichung der menschlichen Natur durch die bildende Kunst zu erfassen gestrebt. Die eigene Ausübung der Zeichenkunst hat Goethe jederzeit gepflegt. In Rom versuchte er noch einmal die Entscheidung, ob die Natur ihn nicht zum bildenden Künstler bestimmt habe. Noch war die große Zeit der deutschen Kunst in Rom nicht gekommen. Aber der Kreis tüchtiger Maler, in dem er lebte, gab ihm reiche Anregung. Wie nach ihm Herder, so fühlte sich auch Goethe vor allem hingezogen zu der Malerin Angelika Kauffmann, der zarten jungfräulichen Seele, die seine Iphigenie mit unglaublicher Innigkeit aufnahm. Die größte Übereinstimmung in allen Grundsätzen des künstlerischen Urteils zog ihn zu dem Schweizer Maler Heinrich Meyer (1759—1832).

Meyers Briefe gewährten ihm auch, nachdem er Italien verlassen hatte, den einzigen „ernsthaften Wiederklang seiner echten italienischen Freuden". Er zog den Freund 1792 als Lehrer an der Zeichenschule zu sich nach Weimar, und bis zum letzten Atemzuge blieben beide in Leben und Überzeugung fest verbunden.

Der eigentliche Leiter und Führer Goethes in Rom blieb aber „der gute verständige Winckelmann" (vgl. S. 174). Immer wieder griff Goethe zu dessen Kunstgeschichte des Altertums. Wie allen heute nach Italien reisenden Deutschen das Bild Goethes und seiner italienischen Reise vor Augen stehen sollte, so gab sich Goethe selbst in Rom dem Andenken Winckelmanns hin. Schon durch Öser war er auf Winckelmanns Lehren hingewiesen worden. In seinem Dachzimmer im Elternhause hatte er liebevoll eine kleine Sammlung antiker Gipsabgüsse zusammengebracht, während der Vater auf den Gängen die Prospekte italienischer Landschaften als Erinnerung an seine eigene Reise aufgehängt hatte. Doch erst jetzt auf klassischem Grund und Boden stiegen die Geister der alten Kunst und Geschichte hundertfältig aus dem Grabe und zeigten ihm ihre wahre Gestalt. Wie mußten die Hauptumrisse der alten Geschichte ihm leibhaft vor Augen stehen, damit er in den sechs Distichen der fünfzehnten römischen Elegie die ganze Entwickelung des heidnischen und christlichen Roms der Einbildungskraft des Lesers vorführen konnte! Und wie bezeichnet es das Wesen der Goethischen Gelegenheitsdichtung, wenn nach dem schalkhaften Liebesvorgang aus der dürftigen Osteria heraus sich des Dichters Blick und Geist erhebt zum Preise der ewigen Roma, deren Anblick dem Sonnengott selbst seit Jahrhunderten so göttliche Lust gewährt, daß er glühend alle die Kuppeln, Säulen und Obelisken begrüßt:

„Diese feuchten mit Rohr so lange bewachs'nen Gestade,
Diese mit Bäumen und Busch düster beschatteten Höhn.
Wenig Hütten zeigten sie erst; dann sahst du auf einmal
Sie vom wimmelnden Volk glücklicher Räuber belebt.





Friedrich von Schiller
in verschiedenen Lebensaltern.

Friedrich von Schiller.

1. Oben, links: Bildnis von Johann Friedrich August Tischbein (1805). Nach Photographie des Originals (Gemälde im Besitz des Herrn Geh. Sanitätsrats Schmidt in Kassel) im Verlag der Chr. Hoffmannschen Buch- und Kunsthandlung zu Kassel.
2. Oben, rechts: Bildnis von Johann Friedrich Bolt (1804). Nach dem Original (Zeichnung im Besitz des Herrn Dr. Joseph Entres zu Obergünzburg in Schwaben).
3. Mitte, links: Bildnis von Anton Graff (begonnen 1786, vollendet erst 1791). Nach Photographie des Originals (Ölgemälde im Körner-Museum zu Dresden) von Teich-Hanfstängl in Dresden.
4. Mitte, rechts: Bildnis von Ludovika Simanowitz (1794). Nach dem Original (Ölgemälde im Besitz des Schillervereins zu Marbach a. N.).
5. Unten, links: Bildnis von Dorothea Stock, der Schwägerin Christian Gottfried Körners (1795). Nach dem Wernerschen Stich, im Körner-Museum zu Dresden.
6. Unten, rechts: Büste von Johann Heinrich Dannecker (modelliert 1794). Nach dem Original, in der Großherzoglichen Bibliothek zu Weimar.

Friedrich von Schiller.

1. Oben, links: Bildnis von Johann Friedrich August Tischbein (1805). Nach Photographie des Originals (Gemälde im Besitz des Herrn Geh. Sanitätsrats Schmidt in Kassel) im Verlag der Chr. Hoffmannschen Buch- und Kunsthandlung zu Kassel.
2. Oben, rechts: Bildnis von Johann Friedrich Bolt (1804). Nach dem Original (Zeichnung) im Besitz des Herrn Dr. Joseph Lauser zu Obergünzburg in Schwaben.
3. Mitte, links: Bildnis von Anton Graff (begonnen 1786, vollendet erst 1791). Nach Photographie des Original-Gemäldes im Körner-Museum zu Dresden von Teich-Hanfstaengl in Dresden.
4. Mitte, rechts: Bildnis von Ludovika Simanowitz (1794). Nach dem Original (Gemälde) im Besitz des Schillervereins zu Marbach a. N.
5. Unten, links: Bildnis von Dorothea Stock, der Schwägerin Christian Gottfried Körners (1787). Nach dem Wermerschen Stich, im Körner-Museum zu Dresden.
6. Unten, rechts: Büste von Johann Heinrich Dannecker (modelliert 1794). Nach dem Original, in der Großherzoglichen Bibliothek zu Weimar.

Alles schleppten sie drauf an diese Stätte zusammen;
Kaum war das übrige Rund deiner Betrachtung noch wert.
Sahst eine Welt hier entstehn, sahst dann eine Welt hier in Trümmern,
Aus den Trümmern aufs neu fast eine größere Welt!"

Diese fünfzehnte der „römischen Elegien" allein würde genügen zur Widerlegung der seit Niebuhr oft wiederholten Anklage, Goethe habe gerade in Italien einen Mangel an geschichtlichem Sinne gezeigt. Aber allerdings zog ihn zur Antike nicht die Teilnahme für einen bestimmten Geschichtsabschnitt, sondern das rein Menschliche, das er in ihr am vollkommensten verkörpert sah. Wenn die Gegenwart „nur die Not und das strenge Bedürfnis erforderte" und er bereit sein wollte, nach der Rückkehr sich ihnen wieder zu unterwerfen, so wollte er zuerst durch das Studium der Antike für sich selbst „Menschlichkeit" gewinnen. Der Dichter der „Iphigenie", der sich rühmen konnte, sein Leben dem Wahren gewidmet zu haben, fand in Rom, daß das Große „nur der höchste, reinste Punkt des Wahren ist".

Und in diesem Sinne erscheint die italienische Reise als die Besiegelung seines langen Strebens nach eigener Ausbildung, als der Höhepunkt einer ununterbrochen vorwärts dringenden Entwickelung. Weil aber Goethe dies selber klar fühlte und erkannte, fiel ihm die Rückkehr aus dem formenreichen Italien in die graulichen Nebel des gestaltlosen Nordens so unsäglich schwer. Noch 1814 gestand er: „Seit ich über den Ponte molle heimwärts fuhr, habe ich keinen rein glücklichen Tag mehr gehabt."

Entfremdet fühlte sich der Rückkehrende den deutschen Freunden, am meisten der vormals geliebten Freundin Frau von Stein, die kleinlich und engherzig ihm die heimliche Abreise nach Italien nicht verzeihen mochte. Wenn selbst in dem vertrauten weimarischen Kreise die alte Prosaform der „Iphigenie" ihrer neuen klassischen Gestaltung vorgezogen wurde, wie konnte Goethe da hoffen, für die neugewonnene Bestimmtheit und Reinheit seiner Kunstanschauungen in Deutschland Verständnis zu finden in dem Augenblick, da Heinses „Ardinghello" als Kunstevangelium gefeiert wurde und Schillers Jugenddramen recht in vollem hinreißenden Strome über das Vaterland „gerade die ethischen und theatralischen Paradoxen" ausgegossen hatten, von denen der Italienpilger sich zu befreien gestrebt?

Am 18. Juni 1788 ist Goethe wieder in Weimar eingetroffen; am 21. Juli 1787 hatte Schiller sich in der Ilmstadt eingefunden. Allein wie fern lag beiden damals noch der Gedanke, daß eben der Dichter der „Räuber" und des „Don Karlos" berufen sein sollte, Goethe die verständnisvolle Mitarbeit zu schenken, die er in den ersten Jahren nach seiner Wiederkehr aus Italien so schmerzlich entbehrte!

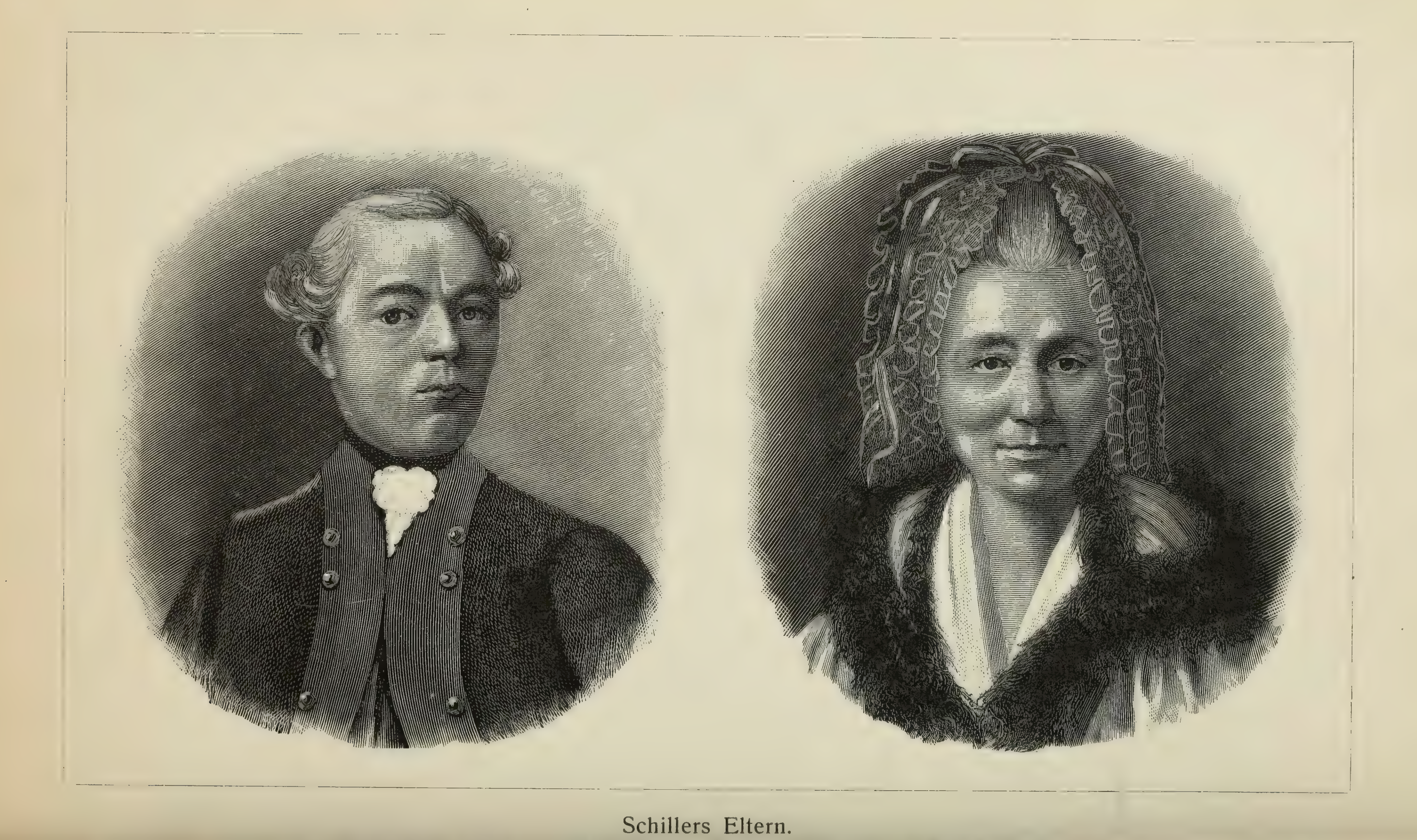
In allem entgegengesetzt Goethes Bildungsgange war die Erziehung und Entwickelung von Johann Christoph Friedrich Schiller, geb. 10. Nov. 1759, gest. 9. Mai 1805 (siehe die beigeheftete Tafel „Friedrich von Schiller"). Im Tal der schwäbischen Rems läßt sich die Familie bis ins 14. Jahrhundert zurückverfolgen; das Bäcker- und Küfergewerbe war in ihr erblich. Johann Kaspar Schiller aber, des Dichters Vater (geb. 1723), war von Wissensgier getrieben, die durch Erlernung der Wundarzneikunst schlecht befriedigt wurde. Als Husar und Feldscher in einem bayrischen Regimente machte er den Österreichischen Erbfolgekrieg in den Niederlanden mit. Und als es ihm nach der Rückkehr mit der Ausübung der Wundarzneikunst in Marbach nicht glücken wollte, trat er 1753 in württembergischen Militärdienst, in dem es der tüchtige Mann bis zum Major brachte. Er hat bei Leuthen auf österreichischer Seite mitgefochten und auch im Feldlager seine Frömmigkeit bewährt.

1775 kam er auf das herzogliche Lustschloß Solitüde, wo er, seiner Lieblingsneigung entsprechend, die Baumzucht leiten sollte und dabei eine für ganz Württemberg segensreiche Tätigkeit entfaltete.

Den Mann und Vater in seiner gediegenen Tüchtigkeit und treuherzigen Schlichtheit lernen wir aus seiner Selbstschilderung (Curriculum vitae meae) und aus selbstverfaßten Gebeten kennen. Bei der Geburt seines einzigen Sohnes, die beinahe während eines Besuches der Gattin im Lager erfolgt wäre, stand der Vater fern im Felde, aber an das Wesen aller Wesen richtete er das Gebet, es möge dem eben Geborenen „an Geistesstärke zulegen, was ich aus Mangel an Unterricht nicht erreichen konnte". Die Mutter Elisabeth Dorothea, eine höchst einfache, aber für Poesie nicht unempfängliche Frau, lebte während der Kriegszüge des Gatten bei ihrem Vater, dem Löwenwirte Kodweiß zu Marbach. (Siehe die beigeheftete Tafel „Schillers Eltern".) Erst 1762 konnte die Familie in Ludwigsburg sich wieder vereinigen. Schon Ende 1763 wurde der Hauptmann Schiller als Werbeoffizier nach Schwäbisch-Gmünd versetzt, nahm aber seinen Wohnsitz nicht in der Reichsstadt selbst, sondern im benachbarten Lorch. Von Ende 1766 bis 1775 stand er dann wieder in Garnison in Ludwigsburg.

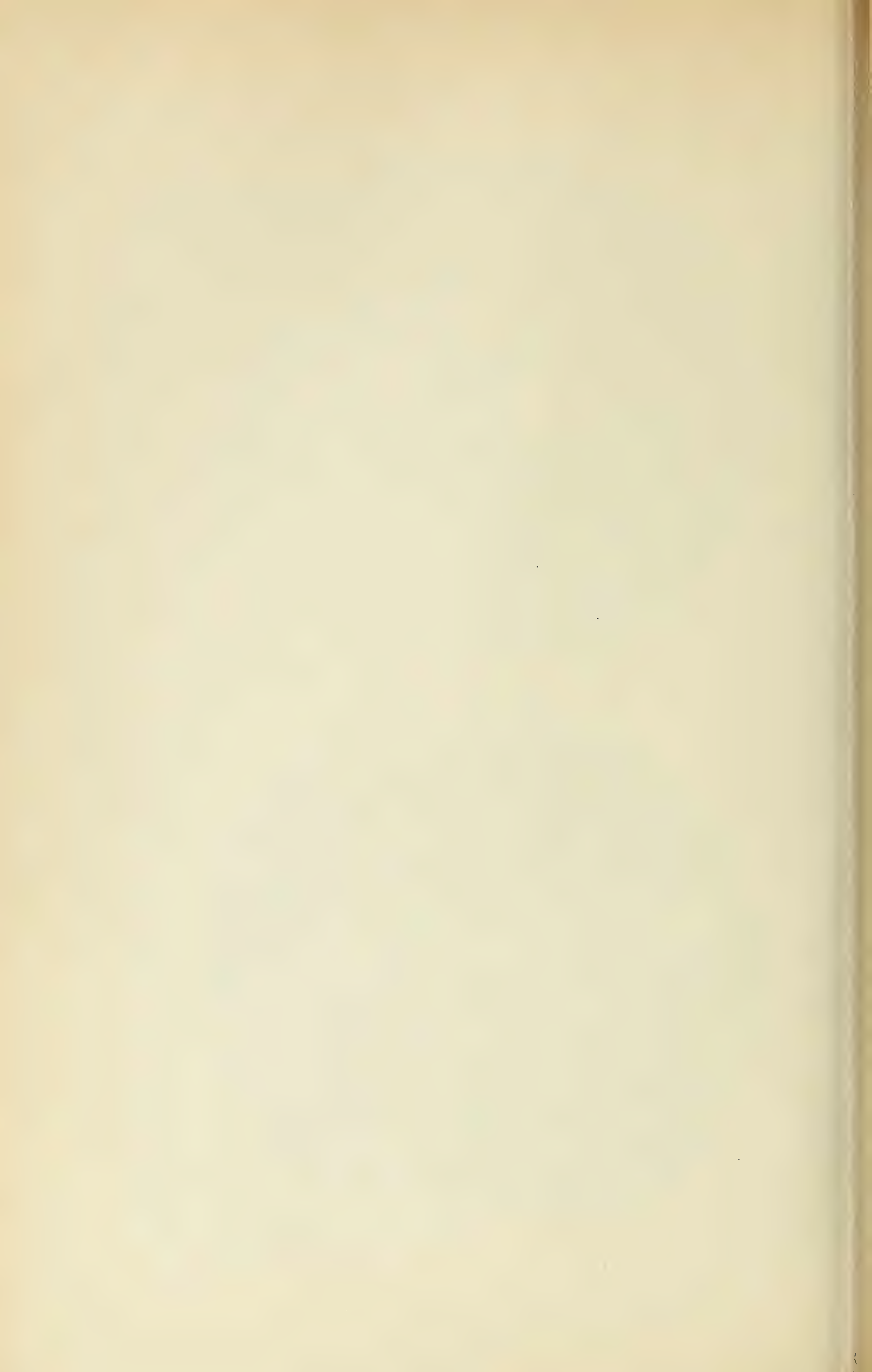
In Lorch, dessen Klosterkirche Hohenstaufengräber birgt, aus dessen waldiger Umgebung der Hohenstaufen emporragt, empfing der Knabe seine ersten Eindrücke von Natur und Geschichte. Der Plan eines Konradindramas, der dann durch „Don Karlos" zurückgedrängt wurde, mag auf des Vaters Erklärung der geschichtlichen Überreste der Lorcher Gegend zurückzuleiten sein. Seinem Lorcher Lehrer, dem Pastor Moser, hat Schiller in den „Räubern" ein Ehrendenkmal gestiftet. Die strengen, pedantischen Lehrer an der Ludwigsburger Lateinschule drillten den Knaben für das „fürchterliche Landexamen", das die württembergische Jugend jährlich sichten sollte für die Aufnahme in die Klosterschulen, in denen die künftigen Diener der lutherischen Landeskirche für das Tübinger Stift vorbereitet wurden. Hölderlin, Schelling, Hegel und Mörike haben diesen ordnungsgemäßen schwäbischen Bildungsgang durchgemacht, dem auch der junge Schiller zustrebte. Allein seine und seiner Eltern Wünsche mußten sich beugen vor dem Willen des Herzogs, der gebieterisch in die Lehrjahre des Hauptmannssohnes eingriff.

Die Württemberger gefielen sich darin, ihre landständische Verfassung mit der Freiheit der englischen Einrichtungen zu vergleichen. Aber trotz aller Zähigkeit in der Verteidigung ihrer verbrieften Rechte vermochten sie die Übergriffe ihrer gewalttätigen Fürsten nicht zu hindern. Hauffs Novelle „Jud Süß" gewährt einen Einblick in die Zerrüttung des ganzen Staatsbetriebes unter Herzog Karl Alexander, dem zum Katholizismus bekehrten Prinzen, an den man beim Helden von Schillers „Geisterseher" gedacht hat. Noch schlimmer wurde es unter seinem Sohne Karl Eugen, der 1744, erst sechzehnjährig, die Regierung antrat. In der Kosinsky-Episode der „Räuber", in „Kabale und Liebe" und in der Novelle „Spiel des Schicksals" hat Schiller die württembergischen Zustände unter Karl Eugens verschwenderischer Günstlings- und Mätressenwirtschaft vor Augen gehabt. Freilich fällt noch in Schillers Jugend die Besserung des Herzogs, die er 1778 in einem eigenen, von allen Kanzeln verlesenen Ausschreiben seinen gequälten und ausgesogenen Untertanen versprach. Durch den Einfluß seiner Geliebten und späteren Gemahlin Franziska von Hohenheim, des Urbildes von Schillers Lady Milford, hörten die schlimmsten Ausschweifungen und Gewalttätigkeiten auf. Allein an Schubarts grausamer Einkerkerung erscheint Franziska mitschuldig. Die



Schillers Eltern.

Nach Ölgemälden im Besitz von Frau Amalie Kießling, geb. Krieger, in Möckmühl (württemberg. Neckarkreis).



ganze bunte Welt dieses Württembergs unter der Regierung des kraft- und geistvollen, aber von Genußsucht und despotischen Launen mißleiteten Fürsten schildert mit geschichtlicher Wahrhaftigkeit und dichterisch reizvoll aufs anschaulichste einer unserer besten Geschichtsromane: „Schillers Heimatjahre" (1843) von Hermann Kurz.

Im Mittelpunkt des Kurzischen Romans steht die Lieblingsschöpfung Karl Eugens, durch die Schillers Jugendleben bestimmt wurde, die Militärakademie. Aus den bescheidenen Anfängen eines militärischen Waisenhauses auf der Solitüde entwickelte sich die im November 1775 nach Stuttgart verlegte Anstalt, bis sie ein Jahr nach Schillers Entlassung als „Hohe Karlsschule" sogar Universitätsrechte erhielt. Schiller gehörte der Militärakademie vom Januar 1773 bis zum Dezember 1780 an. Der Eintritt war auf des Herzogs wiederholten Wunsch, der für den Hauptmann einem Befehle gleichkam, erfolgt. Da Theologie nicht zu den Lehrgegenständen der Akademie gehörte, mußte Schiller zunächst sich zum Rechtsstudium entschließen. Als aber Ende 1775 eine medizinische Abteilung errichtet wurde, meldeten er und sein Freund Wilhelm von Hoven sich zum medizinischen Studium, da ihnen „die Medizin mit der Dichtkunst viel näher verwandt zu sein schien als die trockene positive Jurisprudenz".

Schiller hat nicht lange nach seiner Flucht sich sehr scharf über die pädagogischen Experimente seines herzoglichen Erziehers ausgesprochen, den „gegenwärtig herrschenden Kitzel, mit Gottes Geschöpfen Christmarkt zu spielen, diese berühmte Raserei, Menschen zu drechseln, und es Deukalion gleich zu tun, mit dem Unterschied freilich, daß man aus Menschen nunmehr Steine macht, wie jener aus Steinen Menschen". Allein wenn der Herzog bei Gründung der Militärakademie auch von selbstsüchtigen Absichten und despotischem Launenspiel geleitet ward, so zwingt die große Anzahl tüchtiger, ja hervorragender Gelehrter und Künstler, die nicht minder als Beamte und Offiziere aus seiner Anstalt hervorgegangen sind, doch zu einem bedeutend günstigeren Urteil über die Leistungen der Karlsschule. Die Anstellung jüngerer begabter Lehrer ging mit einer planmäßigen Erneuerung des Lehrplans Hand in Hand. Wenn dabei das Fachstudium bedenklich früh begann, so zielte doch anderseits die ganze Anordnung des Unterrichts auf eine allgemeine Bildung hin. Schiller beklagte später seine mangelhafte Kenntnis des Griechischen. Doch gerade für ihn war die starke Bevorzugung der Philosophie bedeutsam, zumal ihr Vertreter Jakob Friedrich Abel ein höchst anregender und seinen Schülern bald freundschaftlich verbundener Lehrer war. Durch Abels philosophische Vorträge lernte Schiller zuerst Shakespeare kennen. Aber auch die oft gerügte Absperrung gegenüber der neueren deutschen Literatur kann nicht so schlimm gewesen sein, wenn die Eleven 1780 zum Geburtstag des Herzogs Goethes „Clavigo" aufführen durften. In Schillers Jugenddichtungen äußern sich die medizinischen Einflüsse allerdings meist in zynischen Geschmacklosigkeiten. Allein für seine spätere Philosophie ist das medizinische Studium nicht ohne tiefere Einwirkung geblieben. Seine Abhandlung „Über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen", die ihm nach Zurückweisung einer früheren Arbeit („Philosophie der Physiologie") die ersehnte Entlassung aus der Schule erwarb, enthält eine Grundanschauung, die auch in seinen späteren philosophischen Ideen über das Verhältnis des Sinnlichen und Geistigen in der menschlichen Natur noch fortwirkt.

Für den Unterricht bot die Militärakademie ihrem Zögling gewiß Tauglicheres, als Schiller in den württembergischen Klosterschulen gefunden hätte. Wenn aber auch in den

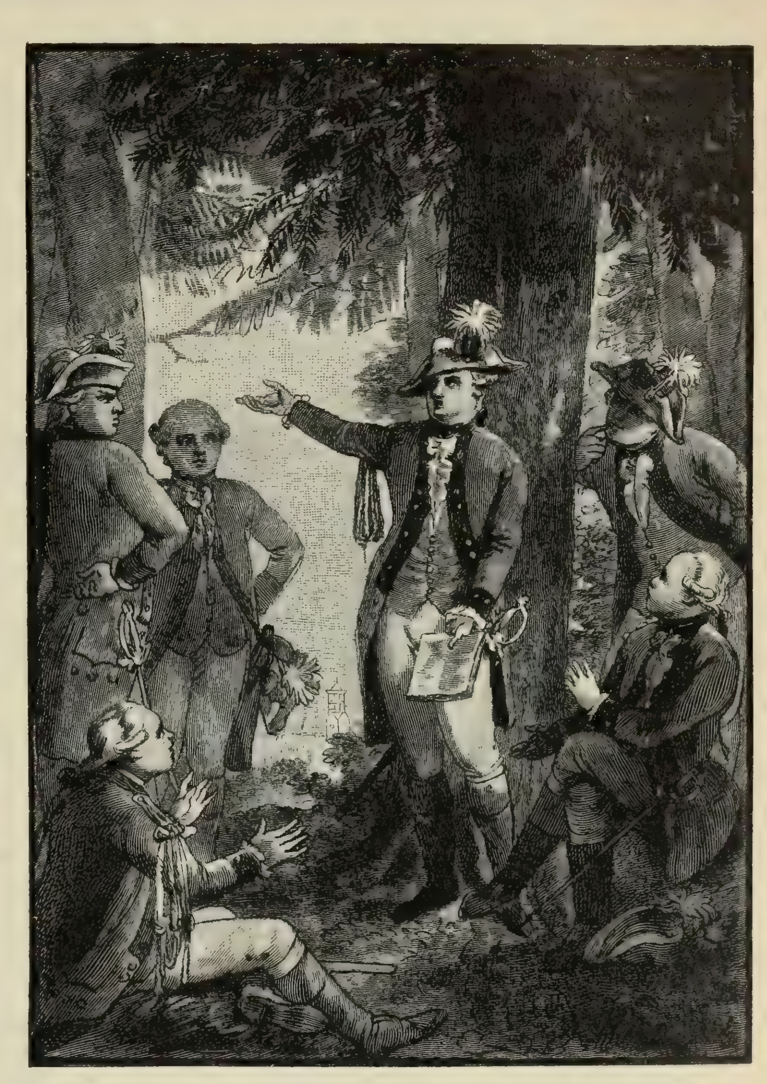
besten Erziehungsanstalten kaum Rücksicht auf die Individualität des einzelnen Knaben genommen werden kann, so war der pedantisch soldatische Zwang der Militärakademie mit der Aufsicht der Unteroffiziere darauf berechnet, jede persönliche Freiheit zu unterdrücken. Goethe wuchs als Knabe im Schoße der Familie heran, der sorgsame Vater regelte alles für die Eigenart seiner Kinder, ältere Freunde nahmen Anteil und suchten die besonderen Anlagen des jungen Wolfgang zu leiten. Jedes Anzeichen seiner Begabung fand Förderung und Pflege. Frei konnte er sich bewegen und Einblick in alle Verhältnisse gewinnen. Schiller war streng von seiner Familie abgeschlossen. Dem „schönen Geschlechte" öffneten sich die Tore des Institutes nach Schillers spottender Erklärung nur, „ehe Frauenzimmer anfangen interessant zu werden, und wenn sie aufgehört haben es zu sein". Menschen und Menschenschicksale konnte er nur aus Büchern kennen lernen. Die Zöglinge sollten den Herzog als Schöpfer ihrer ganzen Existenz verehren; dem Herrscherhause zeitlebens zu dienen, verpflichtete sie der ihren Eltern abgezwungene Revers. Die maßloseste Schmeichelei gegen den herzoglichen Vater wurde von den jungen Leuten als etwas Selbstverständliches gefordert, und die Mätresse des Fürsten mußte von ihnen als „Musterbild der Tugend" gefeiert werden. Die Redethemata, die der Herzog stellte, waren geradezu danach angetan, zur rhetorischen Phrase zu verführen.

Druck erzeugt Gegendruck. Der vulkanische Ausbruch von Schillers revolutionärer Jugenddichtung ist eben durch den harten Zwang, unter dem seine Jugend litt, hervorgerufen worden. Schon Goethe hat dies erkannt und bezeichnete die frühesten Dramen Schillers als „Produktionen genialer jugendlicher Ungeduld über einen schweren Erziehungsdruck". Das Unbehagen, welches das aufstrebende junge Geschlecht allenthalben empfand, die politischen und sozialen Verhältnisse, die mit ihrer Ungerechtigkeit auf dem Bürgertum lasteten: Schillers so lange unterdrücktes Freiheitsbedürfnis fand für dies alles glühende, zündende Worte. Durch ihn gewannen die Lehren Rousseaus, den ein Jugendgedicht Schillers überschwenglich als den großen Vertreter veredelten Menschentums feiert, ihre mächtigste Gestaltung in der deutschen Dichtung. Goethe erzählt, wie einmal ein Fürst ihm gegenüber seinen Abscheu vor der revolutionären Jugendtragödie Schillers in die drastischen Worte gekleidet habe: wäre er Gott gewesen und hätte, im Begriff, die Welt zu erschaffen, vorausgesehen, daß Schillers „Räuber" darin würden geschrieben werden, er hätte die Welt nicht erschaffen. Carlyle aber schrieb in seiner englischen Schiller-Biographie: „Die Veröffentlichung der ‚Räuber' bedeutet einen Abschnitt nicht nur in der Geschichte Schillers, sondern in der Literatur der Welt."

Die Anfänge von Schillers Dichtung können bis ins Jahr 1768 zurückverfolgt werden. Der Besuch des prunkvollen herzoglichen Opernhauses zu Ludwigsburg, der den Offiziersfamilien freistand, übte auf den jungen Schiller eine ähnliche Wirkung aus wie auf den Knaben Goethe der Besuch des französischen Schauspiels. Pläne zu frommen Trauerspielen, wie „Die Christen" und „Absalon", beschäftigten ihn, mit Papierfiguren führte er dramatische Szenen auf. Der in diesen Stoffen ersichtliche Einfluß Klopstocks machte sich auch in den Oden „Der Abend" und, bereits mit Schubartschem Tyrannenhaß gemischt, in den Flüchen gegen den „Eroberer" und den „Donnerton der Knechtschaft" geltend. Als ihm seine zwei vollendeten Tragödien: „Der Student von Nassau" und der Brudermord zwischen den Söhnen des „Cosmus von Medici", nicht mehr genügten und er um einen geeigneten „tragischen Stoff seinen letzten Rock und Hemd mit Freuden würde gegeben haben", da lernte

Schiller gerade im rechten Augenblick 1777 im „Schwäbischen Magazin“ Schubarts Erzählung „Zur Geschichte des menschlichen Herzens“ kennen.

Schubart fordert ein Genie auf, aus dem Geschichtchen eine Komödie oder einen Roman zu machen, aber die Szene auch auf deutschem Grund und Boden zu eröffnen. Von den zwei Söhnen eines Edelmannes ist Wilhelm ein frommer Heuchler. Karl wurde durch sein heftiges Temperament zu einem ausgelassenen Leben verleitet, sein Vater verstößt ihn, er folgt der preußischen Trommel. Seine Briefe aus dem Lazaret werden von Wilhelm unterschlagen; als Bauernknecht fristet dann Karl unerkannt in der Heimat sein Dasein. Er befreit den alten Gutsherrn von den Mördern, die Wilhelm gedungen hat, und kehrt in die offenen Arme seines geretteten Vaters zurück. Schubart selbst hatte in einer früheren Fassung von 1768 als den Schauplatz der Geschichte das Ansbachische, also wie später Schiller Franken, bezeichnet. Alle die wesentlichen Züge, auch der Name Karl finden sich bei Schiller wieder, nur hat er den unnatürlichen Sohn aus einem Frömmler zum Freigeist gemacht, Amalia und das Räubermotiv neu hinzugefügt.



Schiller liest seinen Freunden die „Räuber“ vor. Nach einer während der Vorlesung (1780) von V. Heideloff entworfenen Tuschzeichnung ausgeführt von seinem Sohne K. A. Heideloff. Aus Justinus Kerners Nachlaß, im Besitz des Schillervereins zu Marbach.

Seiner medizinischen Studien wegen ließ Schiller das 1777 begonnene Drama längere Zeit liegen; erst 1780 hat er es vollendet. Und was heimlich nachts und im Krankenzimmer unter ständiger Sorge, von den spionierenden Aufsehern oder dem Herzog selbst überrascht zu werden, geschrieben worden war, das las er bei einem Spaziergang im Bopser Walde den nächsten Freunden unter seinen Mitschülern, Hoven, Heideloff, Dannecker, Kapf, Schlotterbeck, die sich zu diesem Zwecke abgesondert hatten, vor. Einer der Zuhörer dieser ersten „Räuber“-Vorlesung hat den denkwürdigen Augenblick im Bilde festgehalten.

Zur Ostermesse 1781 ist dann das Schauspiel „Die Räuber“ im Selbstverlag des ungenannten Verfassers mit dem irreführenden Druckort „Frankfurt und Leipzig“ ausgegeben worden. Das Titelbild des dräuenden Löwen mit dem Motto „In Tirannos“ zeigt erst im nächsten Jahre die „zwote verbesserte Auflage“. Als das revolutionärste Drama der deutschen Literatur erschien, hatte sein Dichter das Schuljoch bereits mit dem Zwang des militärischen Dienstes vertauscht. Der Herzog hatte in früheren Jahren Vorliebe für seinen Eleven gezeigt, aus dem er noch ein recht großes Subjektum zu erziehen hoffte. Im letzten Jahre muß Schiller durch irgend etwas diese Gunst verscherzt haben, denn er wurde

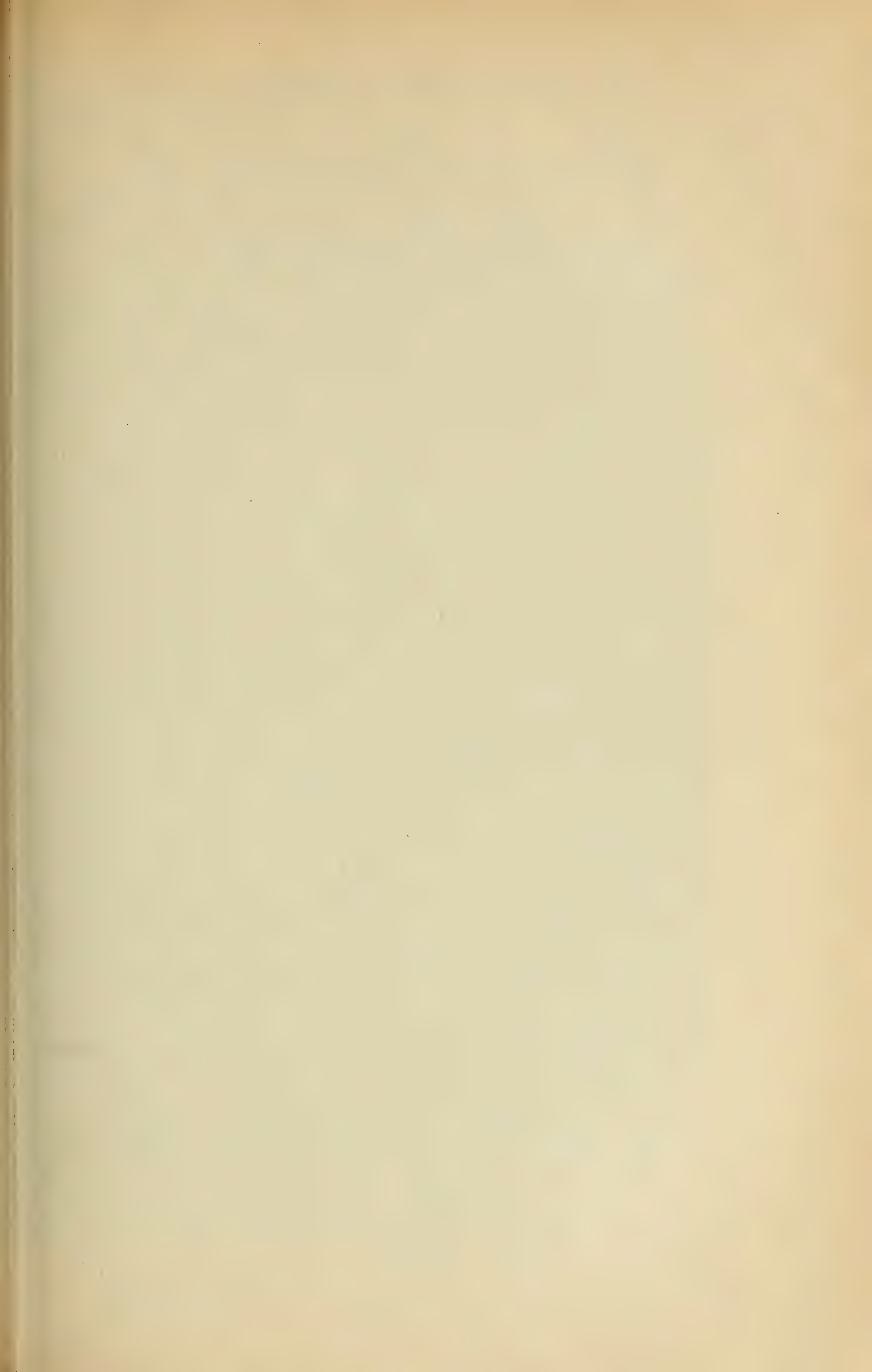
als Regimentsmedikus ohne Degenquaste bei dem halbinvaliden Grenadierregiment von Augé eingereiht. Um das wilde Werk seines Militärarztes kümmerte sich der Herzog zunächst nicht im mindesten. Laubes Darstellung in seinen vielgespielten „Karlsschülern" entspricht keineswegs den wirklichen Vorgängen. Insoweit kann man Karl Eugen immerhin eine gewisse Duldung nachrühmen. Ein ähnlicher Angriff auf die bestehende Gesellschaft würde heute einem aktiven Militärarzt sofortige Ahndung zuziehen. Und ein revolutionärer Angriff auf die Zustände seiner Umgebung ist von Schiller in den „Räubern" wie in „Kabale und Liebe" mit rücksichtsloser Schärfe und leidenschaftlicher Erbitterung durchgeführt worden.

Noch während des Druckes hat Schiller einzelne Auftritte umgeschrieben, aber die Sicherheit des geborenen dramatischen und Bühnendichters bewährt er von Anfang an. Der Gegensatz in den Charakteren der Brüder, auf dem sich die Familientragödie aufbaut, ein Lieblingsmotiv der ganzen Sturm- und Drangzeit, tritt in den beiden ersten Szenen in klarer und scharfer Exposition hervor. Gegenüber der Intrige Franzens, der sich an Richard III., Jago und dem schurkischen Bastard Edmund im „König Lear" geschult hat, eröffnet sich mit Karl Moors Schwur, die in ihm getretene Menschheit zu rächen, ein weiterer sozialpolitischer Gesichtskreis. Wie Franz, der Vatermörder, als der regierende gnädige Graf auf seinem Rappen über die von seinen Bauern gezogene Schutzhecke setzt „und weich über der weiland Ärndte galoppirt", so ist allüberall Recht und Gesetz, Unschuld und Ehre der Willkür und den Lüsten der Herrschenden schutzlos preisgegeben. Im Namen der Unterdrückten, als deren Vertreter der um Braut, Ehre und Freiheit betrogene Kosinsky sich dem großen Räuber anschließt, schleudert der von den Dienern der staatlichen Gerechtigkeit scheinbar bereits rettungslos umstellte Karl Moor in der an dramatischem Schwung und edlem Jugendfeuer unvergleichlich gewaltigen Szene des dritten Aktes die Anklage gegen die Sünden der ganzen staatlichen, kirchlichen und Gesellschaftsordnung dem Pater ins Gesicht. Der will in den böhmischen Wäldern dem fürchterlichen Räuberhauptmann und seiner Bande Unterwerfung predigen, aber der Sieg, den die achtzig Räuber über das gegen sie ausgesandte Häscherheer erringen, bestätigt gleichsam Karls kühne Worte: „Das Gesetz hat zum Schneckengang verdorben, was Adlerflug geworden wäre. Das Gesetz hat noch keinen großen Mann gebildet, aber die Freiheit brütet Kolosse und Extremitäten aus. Ah! daß der Geist Herrmanns noch in der Asche glimmte! Stelle mich vor ein Heer Kerls wie ich, und aus Deutschland soll eine Republik werden, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster sein sollen."

Allein bereits in dem stürmischen Jüngling Schiller war ein so hoher sittlicher Ernst und geschichtlicher Sinn lebendig, daß er wohl die herbste Verurteilung des Bestehenden aussprechen, aber weder von dem gewalttätigen Umsturz die Heilung der Schäden erhoffen, noch dem einzelnen ein Recht zu so weitgehender Selbsthilfe einräumen konnte.

Wohl fühlt sich Karl Moor mit seiner Bande einem Franz gegenüber am Turm, in dem der Sohn seinen Vater dem Hungertode überliefern wollte, als Werkzeug göttlicher Vergeltung. Aber als sein Weg ihn über die Leiche der Geliebten weiterführen soll, da erwacht in ihm die Einsicht, daß nicht durch Gesetzlosigkeit die Gesetze aufrecht erhalten werden. „Ich maßte mich an, o Vorsicht, die Scharten deines Schwerts auszuwetzen und deine Parteilichkeiten gutzumachen, und erfahre nun mit Zähneklappern und Heulen, daß zwei Menschen wie ich den ganzen Bau der sittlichen Welt zu Grund richten würden."

Schiller selbst war stets sein strengster Richter. In dem „Wirtembergischen Repertorium der Literatur", das er 1782 gründete, da ihm die Redaktion der Mäntlerschen „Nachrichten zum Nutzen und Vergnügen" (1781) nicht genügte, ging er mit den Schwächen seiner „Räuber" so streng ins Gericht, daß andere das Werk gegen den ungenannten Kritiker verteidigen zu müssen glaubten. Natürlich hatte er in der Militärakademie wohl leidenschaftliche Freundschaftsgefühle und Freiheitsbegehren, doch sonst nur beschränkte Erfahrungen gewinnen können. Er selbst spottete über die Phantasiegestalt der schwärmerischen Amalia, das Mädchen habe zu viel im Klopstock gelesen. Neben Plutarch, Shakespeare, dem „Götz" und „Julius von Tarent" haben in scharfem Gegensatze einerseits derbste medizinische Vorstellungen, anderseits die Sprache Klopstocks und der Bibel auf die „Räuber"



Der

Verfasser an das Publikum.

Die Räuber — das Gemählde einer verirrten grosen Sele — ausgerüstet mit allen Gaben zum Fürtrefflichen, und mit allen Gaben — verloren — zügelloses Feuer und schlechte Kammeradschaft verdarben sein Herz, rissen ihn von Laster zu Laster, bis er zulezt an der Spize einer Mordbrennerbande stand, Gräuel auf Gräuel häufte, von Abgrund zu Abgrund stürzte, in alle Tiefen der Verzweifelung — doch erhaben und ehrwürdig, gros und majestätisch im Unglück, und durch Unglück gebessert, rückgeführt zum Fürtrefflichen. — Einen solchen Mann wird man im Räuber Moor beweinen und hassen, verabscheuen und lieben.

Franz Moor, ein heuchlerischer, heimtückischer Schleicher — entlarvt, und gesprengt in seinen eigenen Minen.

Der alte Moor, ein allzu schwacher nachgebender Vater, Verzärtler, und Stifter vom Verderben und Elend seiner Kinder.

In Amalien die Schmerzen schwärmischer Liebe, und die Folter herrschender Leidenschaft.

Man wird auch nicht ohne Entsezen in die innere Wirthschaft des Lasters Blicke werfen, und wahrnehmen, wie alle Vergoldungen des Glücks den innern Gewissenswurm nicht tödten — und Schrecken, Angst, Reue, Verzweifelung hart hinter seinen Fersen sind. — Der Jüngling sehe mit Schrecken dem Ende der zügellosen Ausschweifungen nach, und der Mann gehe nicht ohne den Unterricht von dem Schauspiel, daß die unsichtbare Hand der Vorsicht, auch den Bösewicht zu Werkzeugen ihrer Absicht und Gerichte brauchen, und den verworrensten Knoten des Geschicks zum Erstaunen auflösen könne.

Theaterzettel der erste[...]
Nach dem Original i[...]

Sonntags den 13. Jänner 1782

wird

auf der hiesigen National-Bühne

aufgeführt

Die Räuber.

Ein Trauerspiel in sieben Handlungen; für die Mannheimer Nationalbühne vom Verfasser Herrn Schiller neu bearbeitet.

Personen.

Maximilian, regierender Graf von Moor	Herr Kirchhöfer.
Karl, } seine Söhne	Herr Boeck.
Franz, } seine Söhne	Herr Iffland.
Amalia, seine Nichte	Mad. Toscani.
Spiegelberg, } Libertiner, nachher Banditen.	Herr Pöschel.
Schweizer,	Herr Beil.
Grimm,	Herr Rennschüb.
Schufterle,	Herr Frank.
Roller,	Herr Toscani.
Razmann,	Herr Herter.
Kosinsky,	Herr Beck.
Herrmann, Bastard eines Edelmanns	Herr Meyer.
Eine Magistratsperson	Herr Gern.
Daniel, ein alter Diener	Herr Bakhaus.
Ein Bedienter	Herr Epp.
Räuber.	
Volk.	

Das Stück spielt in Deutschland im Jahre, als Kaiser Maximilian den ewigen Landfrieden für Deutschland stiftete.

Die bestimmten Eingangsgelder sind folgende:

In die vier ersten Bänke des Parterres zur linken Seite	45 kr.
In die übrige Bänke	24 kr.
In die Reserve-Loge im ersten Stock	1 fl.
In eben eine solche Loge des zweiten Stocks	40 kr.
In die verschlossene Gallerie des dritten Stocks	15 kr.
In die Seiten-Bänke allda	8 kr.

Wegen Länge des Stücks wird heute präcise 5 Uhr angefangen.

...in von Schillers „Räubern".

...hi...vereins zu Marbach a. N.



eingewirkt, vor allem in der großartigen Schilderung in Franzens Traum vom letzten Gericht. Mit welch nachhaltigem Eindruck der junge Mediziner selber Klopstock gelesen hatte, davon legt die Gedichtsammlung der „A n t h o l o g i e auf das Jahr 1782" Zeugnis ab, mit der Schiller und seine Freunde im Herbst 1781 Stäudlins „Schwäbischen Musenalmanach" (vgl. die Beilage bei S. 247) verdrängen wollten.

Die weiche lyrische Stimmung und Schönheit, wie sie Karl Moors Empfindungen beim Anblick der untergehenden Sonne durchbebt, ist in diesen kraftgenialen Oden, Liedern und Epigrammen nur selten zu finden. Überkühn erhabener Schwung wechselt mit geschmacklosen Zynismen. Die Satire ist mehr grob als witzig. Ihren Charakter erhält indessen die Anthologie hauptsächlich durch die Laura-Oden. Mag die Hauptmannswitwe Luise Vischer, bei der Schiller wohnte, immerhin Lauras Urbild gewesen sein, jedenfalls haben Phantasie und jugendlich unerfahren begehrende Sinnlichkeit ungleich mehr Anteil an den Liebesgedichten der Anthologie als die Empfindung. Vorbedeutend für Schillers spätere Lyrik macht sich schon hier die Mischung von persönlichen Eindrücken und philosophischen Erörterungen geltend in den Laura-Oden „Die seligen Augenblicke", „Reminiszenz", „Laura am Klavier" wie in den Hymnen auf „Die Freundschaft" und auf die das Welträtsel erklärende Liebe. Zwischen den das Weltall beherrschenden physikalischen Gesetzen und dem Mikrokosmos des Menschenherzens scheint dem begeisterten Dichter ein geheimer, aber unzweifelhafter Zusammenhang zu walten. Der verbindenden Liebe fällt in der moralischen Welt dieselbe Aufgabe zu wie dem Gesetz der Schwere und Anziehungskraft im Naturreich. Der die Schnürbrust der Konvention und Gesetze verachtende Dichter der „Räuber" feiert Rousseau, den Führer zur Natur; er preist die unentnervte Manneskraft („Kastraten und Männer") und läßt die Geißel auf die feile Liebesgöttin fallen („Der Venuswagen"). Die Klage der „Kindsmörderin" auf ihrem letzten Gange zeigt auch Schiller voll Teilnahme für ein Geschick, wie es Fausts Gretchen zu erleiden hat. Der Preis Herzog Eberhard des Greiners, den der württembergische Dichter der Anklage gegen die „schlimmen Monarchen" unmittelbar folgen läßt, klingt Uhlands späterem schwäbischen Epos vor, und an der Schilderung „In einer Bataille" mag der alte Hauptmann Schiller seine Freude gehabt haben.

Obschon gerade ein Vergleich der „Räuber" mit dem „Götz" die Bestimmung des jüngeren Dichters für die Bühne und seine theatralische Überlegenheit eindringlich lehrt, so hatte doch Schiller selber nicht nur in der ersten, von ihm selbst unterdrückten Vorrede der „Räuber" sein Werk „einen dramatischen Roman und kein theatralisches Drama" genannt, sondern auch in der veröffentlichten zweiten Vorrede erklärt, daß er sich nicht in die allzu engen Palisaden der Kunstrichter einkeilen lasse und nicht „nach dem so zweifelhaften Gewinn bei theatralischer Vorstellung geize". Als aber der Leiter des kurpfälzischen Hof- und Nationaltheaters zu Mannheim, der Freiherr Heribert von Dalberg, im Juli 1781 ihn zu einer Bühnenbearbeitung aufforderte, da ging Schiller sofort mit Eifer auf einen Vorschlag ein, der unverhofft seinem geheimsten Wünschen und Sehnen Erfüllung versprach. Schon am 6. Oktober sandte er „den verlorenen Sohn oder die umgeschmolzenen Räuber" an Dalberg, und am 13. Januar 1782 konnte er selbst heimlich der ersten Aufführung seines Stückes in Mannheim beiwohnen, von welcher der beigeheftete Theaterzettel Näheres berichtet.

Der außergewöhnliche Bühnenerfolg entschädigte Schiller für die Verdrießlichkeiten der Umarbeitung. Dalberg, der als Hoftheaterintendant mit der Annahme des revolutionären Stückes eine immerhin rühmliche Unbefangenheit bewies, hatte doch auf seiner Forderung bestanden, daß die Handlung aus der Gegenwart ins 16. Jahrhundert zurückverlegt werden müsse. Dadurch konnte das Trauerspiel allerdings in dem seit dem „Götz von Berlichingen" eingeführten sogenannten altdeutschen Kostüm gespielt werden, aber es büßte beträchtlich ein an zündender Wirkung, welche die ursprüngliche Fassung gerade durch die unmittelbare, rücksichtslose Widerspiegelung der Gegenwart und der zornigen Empörung über ihre Übel hervorgerufen hatte. Man braucht noch nicht mit Tieck die „Räuber" für Schillers genialste Dichtung zu erklären, um sie dennoch in ihrer Vereinigung von hinreißender Kraft und Jugendfeuer mit dramatischer Kunst als ein in seiner Art nicht wieder erreichtes Werk zu bewundern.

Ein zweiter Besuch der Mannheimer Räuber-Aufführungen am 26. Mai, wieder ohne Urlaub unternommen, wurde dem Herzog verraten, der seinen Militärmedikus wegen eigenmächtiger Reise ins Ausland zu vierzehntägigem Arrest auf die Stuttgarter Hauptwache schickte. Kaum war die Strafe abgesessen, so unterbreitete ein niederträchtiger Zwischenträger dem Herzog die Beschwerde der Graubündner über Spiegelbergs Äußerung, das Graubündner Land sei ein Spitzbubenklima. Dadurch erst wurde der Herzog gegen den Dichter so aufgebracht, daß er ihm bei Strafe der Kassation das Komödienschreiben und jede nichtmedizinische schriftstellerische Arbeit verbot. Vor Auflehnung gegen den Landesherrn, von dessen Launen zudem die Familie des Hauptmanns Schiller abhing, mochte Schubarts Beispiel warnen. Aber der Dichter, der schon 1776 gefleht hatte:

> O Gott, du gabest mir Natur,
> Teil' Welten unter sie — nur, Vater, mir Gesänge!

der konnte unmöglich das Beste seiner wie ein Naturgebot ihn drängenden Begabung dem herzoglichen Befehle opfern. So schmerzlich dem Sohn und Bruder die Trennung von den Seinen, dem Freunde von den Freunden, dem heimatstrauten Schwaben von seinem Vaterlande auch war: am Abend des 22. September 1782 entfloh Schiller aus Stuttgart.

Noch nach Jahrzehnten hat der wackere Genosse seiner Flucht und der ihr folgenden entbehrungsharten Zeit, der Musiker Andreas Streicher, in einem eigenen Büchlein die Leiden des „Flüchtlings", wie Schiller später das Gedicht „Morgenphantasie" der Anthologie benannte, treuherzig und anschaulich geschildert (1836). Schillers Hoffnungen, den aus Stuttgart mitgebrachten „Fiesko" am Mannheimer Theater unterzubringen und Dalbergs Unterstützung zu finden, schlugen fehl. Der Hofmann Dalberg wollte vorerst mit dem württembergischen Deserteur nichts zu tun haben. In Frankfurt, wohin Schiller und Streicher zu Fuße gewandert waren, zeigte sich kein Verleger bereit, den geforderten Preis für Schillers (verlorenes) Gedicht „Teufel Amor" zu zahlen. Ein paar Monate lebten nun Musiker und Dichter von Streichers bescheidenen Mitteln in einem Wirtshause zu Oggersheim. Als aber auch der Erlös für Schillers Uhr verzehrt war, suchte er Anfang Dezember die Zufluchtsstätte auf, welche ihm die Mutter eines seiner Mitschüler, Henriette von Wolzogen, auf ihrem fränkischen Gute Bauerbach, in der Nähe von Meiningen, großherzig angeboten hatte. Erst im Juli 1783 kehrte der Doktor Ritter, wie Schiller sich die ganze Zeit vorsichtshalber genannt hatte, nach Mannheim zurück, wo er am 1. September als Theaterdichter angestellt wurde.

In dem weltverlorenen Dorfe Bauerbach, wo ihn der meiningische Bibliothekar Wilhelm Friedrich Hermann Reinwald, später der Mann seiner Lieblingsschwester Christophine, mit Büchern versorgte, vollendete Schiller die Theaterbearbeitung des „Fiesko" und das bürgerliche Trauerspiel „Luise Millerin", dessen erster Ansatz während des Arrestes auf der Stuttgarter Hauptwache sich gebildet hatte. Auch dem von Dalberg angeregten Plane eines „Dom Karlos" trat er in Bauerbach näher. Am 11. Januar 1784 ist dann das republikanische Trauerspiel „Die Verschwörung des Fiesko zu Genua", am 15. April „Kabale und Liebe", wie Iffland die „Luise" umgetauft hatte, in Mannheim — zwei Tage vorher bereits von Großmanns Truppe in Frankfurt a. M. — aufgeführt worden. Im Märzheft seiner „Rheinischen Thalia" veröffentlichte Schiller 1785 die ersten Szenen des „Dom Karlos", dessen vollständige Buchausgabe erst im Juni 1787 als „Don Karlos, Infant von Spanien" in Göschens Verlag zu Leipzig erschienen ist.

Wenn der junge Dramatiker in seinem Plutarch von großen Menschen las, so wirkten vor allem die Gestalten „tugendhafter und erhabener Verbrecher" auf seine Einbildungskraft. Noch später fühlte sich der Historiker Schiller durch die Geschichte merkwürdiger Rebellionen und Verschwörungen besonders angezogen. Als solch einen erhabenen Verbrecher und Verschwörer hatte er noch auf der Militärakademie aus den von Sturz veröffentlichten Rousseauschen Denkwürdigkeiten den Grafen von Fiesque kennen gelernt, den er schon in seiner medizinischen Entlassungsschrift zusammen mit Katilina erwähnte. Mit dem Hinweis, daß Rousseau den großen Fiesko im Herzen getragen, empfahl er in der „Erinnerung an das (Mannheimer) Publikum" sein trotzdem kühl aufgenommenes Stück. Für die Freiheiten, die er sich in diesem seinem ersten historischen Drama gegen die Geschichte erlaubt habe, berief er sich auf Lessings „Dramaturgie"; der gaunerische Mohr zeigt etwas von Shakespearischer Laune. Die Frauengestalten sind noch weniger gelungen als Karl Moors Amalia. Fieskos Gattin ist die empfindsame Schwärmerin der Wertherperiode, die Gräfin Imperiali eine Karikatur. Daß Fiesko in der Bühnenbearbeitung am Leben bleibt und freiwillig der Krone entsagt, war nur ein von Dalberg dem Dichter abgedrungenes Zugeständnis. Gerade die Erfindung der Katastrophe an Stelle des Zufalls, durch den der wirkliche Fiesko bei seinem siegreichen Aufstand gegen Doria am 3. Januar 1547 ertrank, hatte dem Dichter Mühe gemacht. Der starke Republikanismus Verrinas dankt seine Entstehung freilich ebenso der verkehrten Schulpedanterie, die ohne geschichtliche Unterscheidung die republikanische Form als einen Bestandteil der schlechthin preiswürdigen Antike feierte, wie dem Freiheitsdrang des Dichters der „Räuber".

Mit dem „Fiesko" schloß sich Schiller an den „britischen Äschylos" Shakespeare und Goethes „Götz" an, mit „Kabale und Liebe" an „Emilia Galotti" und das bürgerliche Schauspiel. Mit der Hamburger Aufführung des „Hamlet" am 20. September 1776 war, nachdem Lessings Kritik und Wielands Übersetzung den Boden bereitet hatten, Shakespeare endgültig dem Bestand der deutschen Bühnendichtung einverleibt worden. Aber eben Friedrich Ludwig Schröder (1744—1816), der, in stürmischer Jugendzeit langsam gereift, als Leiter des Hamburger Theaters durch seine Bearbeitung von neun Shakespearischen Stücken die weiterwirkende Tatsache geschaffen und dem shakespearisierenden Klinger den Preis erteilt hatte (vgl. S. 286), gerade er fürchtete, durch die freie Form des „Fiesko" möchte die bühnenwidrige Dichtung der vorangehenden Geniezeit wieder aufleben. Schröder, der größte deutsche Schauspieler, pflegte doch vor allem das bürgerliche Schauspiel, rührende Stücke mit versöhnlichem Ausgang, deren er eine ganze Reihe („Der Vetter in Lissabon", „Der Fähndrich", „Das Porträt der Mutter"), die Mehrzahl nach älteren englischen Stücken, ausarbeitete. Schröder, der Stiefsohn Ackermanns, leitete mit Geschick und Hingebung die erste feststehende Schauspielbühne in Hamburg, die an Stelle des verunglückten deutschen Nationaltheaters zu Hamburg getreten war (vgl. S. 181). Der Absicht, jenes gescheiterte erste Unternehmen an anderem Orte durchzuführen, verdankt aber auch das deutsche oder, wie Lessing spottete, pfälzische Nationaltheater zu Mannheim 1779 seine Entstehung. Der Freiherr Heribert von Dalberg war ein Hoftheaterintendant von seltenem Eifer und mehr als gewöhnlichem Verständnis. Wie Schiller als Mannheimer Theaterdichter eine „Mannheimer Dramaturgie" abfassen wollte, so hatte dies schon vor ihm der Freiherr Otto Heinrich von Gemmingen wirklich getan. Gemmingens Familienschauspiel „Der deutsche Hausvater" (1782) suchte Diderots „Père de famille" selbständig heimischen Sitten anzupassen und wirkte auf Schillers bürgerliches Trauerspiel wie auf Ifflands Sittengemälde ein.

Nach der mit Ekhofs Tod erfolgten Auflösung des Gothaschen Hoftheaters kam August Wilhelm Iffland (geb. 1759 zu Hannover) mit seinen Genossen Beck, Beil und Böck 1779 an die Mannheimer Bühne. Nachdem er 1796 als Direktor des königlich preußischen Nationaltheaters, das er dann bis zu seinem Tode am 22. September 1814 durch

schwere Zeiten wacker und rühmlich leitete, nach Berlin berufen worden war, eröffnete er selber 1798 die 65 Stücke enthaltende Sammlung seiner „dramatischen Werke" mit dem freilich etwas schönfärbenden Bericht „Über meine theatralische Laufbahn".

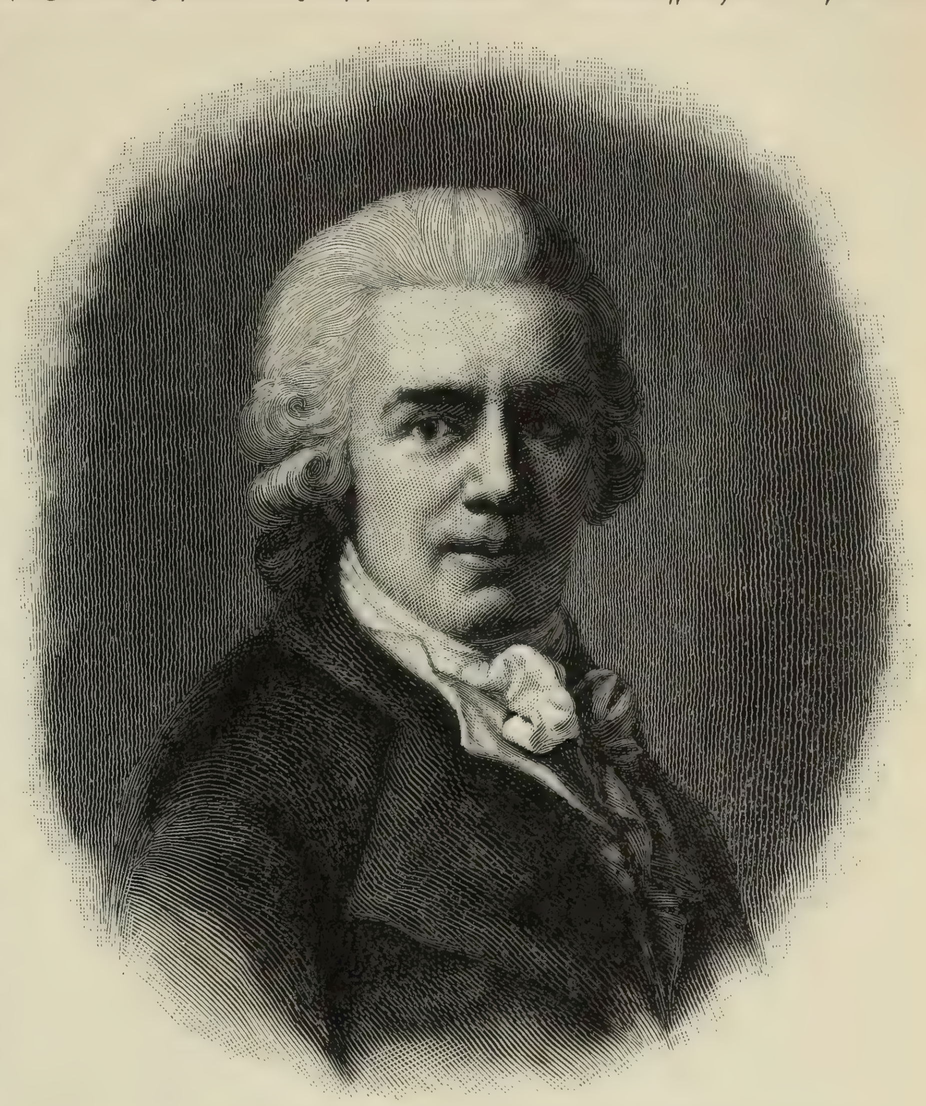
In Mannheim hat Iffland nicht nur als Darsteller Franz Moors seinen Künstlerruhm begründet, sondern, von Schiller lernend, mit dem ernsthaften Familiengemälde „Verbrechen aus Ehrsucht" auch den ersten großen Erfolg als Bühnendichter errungen. Schon 1785 folgte sein bestes Stück, das ländliche Sittengemälde „Die Jäger". Aus dem Ende des Mannheimer Aufenthaltes stammen das Schauspiel von der am Hofe ihre Reinheit wahrenden „Elise von Valberg" und das Lustspiel „Die Hagestolzen". In Berlin entstand das Charakterdrama „Der Spieler", das ein oft bearbeitetes Thema wirksam vorführt. Bereits Schiller hat sich in den „Xenien" gegen die Sittenkomödie Schröders und Ifflands gewendet, die in bürgerlich engen Verhältnissen jede große tragische Erhebung ausschließe. Und wie Iffland in seiner Darstellungsweise, die uns Böttiger nach Weimarer Gastrollen des gefeierten Schauspielers 1796 in einem eigenen Buche anschaulich entwickelt hat, virtuosenhaft durch die Zusammensetzung auch der geringsten, aufs feinste beobachteten Einzelheiten wirkte, so erhebt er sich auch in seinen Stücken mit ihren dankbaren Rollen fast nie über das mit Liebe ausgemalte Kleine und Kleinliche, während Schröder in etwas größerem Zuge seine Charaktere gestaltete. Dennoch geben diese rührenden Sittengemälde, in denen die Tugend stets den Sieg davonträgt, die von den Romantikern verhöhnte „Iffländerei", ein getreues Bild ihrer Tage in sehr geschickter theatralischer Mache. Und wenn im Ausgang des 19. Jahrhunderts etwa Adolf L'Arronge in seinen besseren Werken Iffland nahekam, so steht doch der Durchschnitt unserer neueren Bühnenfabrikate tief unter dem Mittelgut der Ifflandischen Arbeiten.

Iffland, der mit seinen Stücken „Kabale und Liebe" nachfolgte, fehlte ebenso wie Schillers unmittelbaren Vorgängern, den dichtenden Schauspielern Großmann in Bonn („Nicht mehr als sechs Schüsseln", 1780) und Möller in Hamburg („Graf Waltron, oder die Subordination", 1776; „Sophie, oder der gerechte Fürst", 1777), der erhabene Sinn des Menschen Schiller, der erst den Dichter Schiller befähigte, die im Leben unversöhnlich entgegenkämpfenden Kräfte und Leidenschaften mutig auch im dramatischen Spiegelbild der Wirklichkeit auf Tod und Leben miteinander ringen zu lassen.

In „Kabale und Liebe" schuf Schiller das beste Volksstück unserer ganzen Literatur, das sich heute noch beinahe ebenso wirksam erweist wie bei der ersten Mannheimer Aufführung, als der Dichter ergriffen dem jubelnden Publikum dankte. Die schrankenlose Empfindsamkeit der Wertherzeit wie die zuerst in Rousseaus „Neuer Heloise" gepredigte Auflehnung gegen die starr die Herzen trennende Konvention, die Forderung der Menschenrechte gegenüber der Tyrannei des Fürsten und seiner schändlichen Werkzeuge wie die reine Liebe jugendlich stürmischer Herzen haben in dieser Lieblingstragödie des deutschen Volkes einen für immer gültigen Ausdruck gefunden. Schiller hat seinem Liebesdrama die eigene ehrliche Jugendbegeisterung eingehaucht und damit dem Stücke dauernde Jugendfrische verliehen. Er greift ins volle Leben seiner Tage hinein, er brandmarkt in der Kammerdienerszene den schändlichen Menschenhandel, in dem die deutschen Fürsten ihre Landeskinder verkauften, während ihre Ausschweifung sie selbst zum Spielball ihrer Mätressen und Höflinge erniedrigte. Aber diese Züge der Wirklichkeit erhebt Schiller im Gegensatz zu den im Realismus stecken bleibenden Dramenverfassern seiner und unserer Tage ins Reich der Poesie. Das Einzelne und Zufällige gestaltet sich in seiner großen Seele zum allgemein Menschlichen aus, und so läßt er Luise und Ferdinand ihr leidvolles Schicksal empfinden, läßt uns Sorge und gerechten Zorn des schlicht bürgerlichen Musikanten mit durchleben und weiß zugleich durch Humor das Gefühl des Peinlichen fernzuhalten. Gemmingens gräflicher „Hausvater" zwingt in ehrenhafter Gesinnung zwar seinen Sohn, der armen Malerstochter ihre Ehre wiederzugeben, er mißbilligt aber grundsätzlich eine solche Mesalliance als bedauerlichen Verstoß gegen die geltende Ordnung. Schillers Ferdinand dagegen ruft: „Laß doch sehen, ob mein Adelbrief älter ist, als der Riß zum unendlichen Weltall? oder mein Wappen gültiger als die Handschrift des Himmels in Luisens Augen: dieses Weib ist für diesen Mann?" Wenn auch die Liebenden in dem Kampf der Herzensrechte gegen Minister und Mätresse unterliegen, die Natur rächt die niedergetretene Menschheit an den Siegern.

Wohl durfte der Verfasser dreier Erstlingswerke wie „Räuber", „Fiesko", „Kabale

und Liebe" sich rühmen, die Bühne schulde ihm mehr als er der Bühne. Allein schon nach einem Jahre verlor er sein Amt als angestellter Theaterdichter. Der von Sorgen und Schulden Bedrängte versuchte daher, sich den Lebensunterhalt durch Herausgabe einer eigenen Zeitschrift, der „Rheinischen Thalia", zu gewinnen. Unter diesem Titel ist indessen nur das erste Heft im Frühjahr 1785 zu Mannheim im Selbstverlage Schillers herausgekommen, dann mit den folgenden zusammen zwischen 1785 und 1791 als „Thalia", deren drei Bänden sich in den Jahren 1792/93 die vier Bände der „Neuen Thalia" anreihten, beide in Göschens Verlag. Schillers Verbindung mit dem Leipziger Buchhändler hatte der Freund vermittelt, der verständnisinnig und edelsinnig als Retter in Schillers Leben eingriff: der Konsistorialadvokat, später Appellationsgerichtsrat, Christian Gottfried Körner (1756—1831), der Vater des vielgefeierten Freiheitssängers. Mit eigenem Schaffen wollte es Körner trotz seiner gründlichen Geschichtskenntnis und philosophischen Bildung nicht recht glücken. Schiller verspottete in einem kleinen dramatischen Scherz, „Körners Vormittag", launig die vergeblichen schriftstellerischen Anläufe des Freundes. Aber die Harmonie ästhetisch-ethischer Bildung, wie sie Schiller vorschwebte, ist nicht leicht von einem anderen in so vollkommener Weise erreicht und in einem edlen, reichen Leben betätigt worden wie von Christian Gottfried Körner. Ein hervorragend tüchtiger Beamter, der seiner deutschnationalen Überzeugung jedes Opfer zu bringen vermochte, war er nicht bloß dem Menschen Schiller der treueste, tatkräftigste Freund. Körner hat ebenso den Künstler Schiller, auf dessen Bildungsgang er glücklichen Einfluß ausübte, mit dem Verständnisse des Geistes und des liebenden Herzens zu würdigen gewußt, später aber auch der Romantik Entgegenkommen gezeigt. Er war nicht minder ein feingebildeter Musiker, wie er staatswirtschaftliche Fragen gründlich zu erörtern die Fähigkeit besaß. In jeder Hinsicht erwies sich Körner



Christian Gottfried Körner. Nach dem Ölgemälde von Anton Graff (1736—1813), im Körnermuseum zu Dresden.

als das Muster eines Mannes von edelster, das ganze Leben durchdringender philosophischer Bildung und künstlerischer Begeisterung.

Als Schiller im Juni 1784 von vier unbekannten Verehrern seiner Dichtung, Körner, Ludwig Huber und dem den beiden Freunden verlobten Schwesternpaare Minna und Dora Stock, eine briefliche Huldigung zuging, lastete neben den Leibessorgen auch ein innerer Kampf auf seiner Seele. Die warme Empfindung für Charlotte von Wolzogen, die Tochter seiner Beschützerin, hatte die Bauerbacher Einsamkeit nicht lange überdauert. Nur flüchtig tauchten in Mannheim andere Neigungen auf, von denen die zu Margarete Schwan, der Tochter des seine drei Dramen ausbeutenden Mannheimer Verlegers, sogar zu einem unüberlegten und zurückgewiesenen Heiratsantrage führte. Im Tiefsten dagegen wurde Schiller von Leidenschaft zu Charlotte von Kalb (1761—1843), der Gattin eines französischen Hauptmanns, ergriffen. Die unglückliche, stürmisch empfindende Frau, die später von Jean Paul als „Titanide" verherrlicht wurde, hat in ihrem einsamen Alter in dem Roman „Cornelie" und ihren Memoiren die Vorgänge jener Mannheimer Tage poetisch verklärt. Den unmittelbaren gequälten Schmerzensruf des „Riesenkampfes der Pflicht", den Schillers und Charlottens Liebe gegen die durch Gesetze „heilig geprägte Missetat" der Konvenienzehe kämpfte, vernehmen wir in Schillers beiden Gedichten „Freigeisterei der Leidenschaft" und „Resignation". Im Umgang mit der feingebildeten Frau streifte Schiller die geschmacklosen Derbheiten seiner Jugendsprache ab. Und unter Charlottens Einwirkung bleibt die von Karlos geliebte Königin Elisabeth, eine der besten Frauengestalten, die ihm überhaupt gelungen sind, frei von den Übertreibungen, die bisher bei allen seinen weiblichen Charakteren störten. Aber die Liebenden erkannten schließlich die Notwendigkeit einer zeitweiligen Trennung, bis Charlottens Ehe gelöst wäre. Am 9. April 1785 verließ Schiller Mannheim, den Schauplatz seiner ersten großen Leidenschaft und ersten Bühnenerfolge.

Den Sommer verbrachte Schiller in Leipzig und Gohlis, im September trat er in Körners Familienkreis zu Dresden und Loschwitz ein, dem er dann bis in den Juli 1787 angehörte. „Der große Wurf, eines Freundes Freund zu sein", war dem Flüchtling, dem sich bei Körners zuerst wieder eine Heimat auftat, gelungen. Und in dem edlen und erhebenden Liede „An die Freude", das in Beethovens neunter Symphonie die höchste Verklärung in Tönen fand, sprach Schiller das Glücksgefühl in seinem großen Sinne aus, der stets die ganze Welt umfaßte, das zufällige Einzelne anzuknüpfen wußte an das Ewige überm Sternenzelt.

In Dresden schrieb Schiller für seine „Thalia" kleinere Erzählungen, wie den „Verbrecher aus Infamie", und seinen vielbegehrten einzigen Roman „Der Geisterseher". Der Roman bereitete den Lesern, den Zeitgenossen Cagliostros, mehr Freude als dem Dichter, dem solche Arbeit sündhafte Zeitvergeudung schien. Als köstliche Frucht des Dresdener Stillebens aber, das nur im Frühjahr 1787 durch Schillers Liebeswerben um Fräulein von Arnim, eine seiner unwürdige Kokette, gestört wurde, war der „Don Karlos" herangereift

In den „Briefen über Don Karlos" (1788) hat sein Verfasser selbst sich über die Absicht des Werkes ausgesprochen und dessen durch die Länge der Ausarbeitungszeit entstandene Mängel sehr geschickt verteidigt. Schon die äußere Form, der Blankvers, den Schiller unter dem Einfluß von Lessings „Nathan" und auf eine den Vers empfehlende Abhandlung Wielands hin für sein Trauerspiel wählte, zeigt den Gegensatz zu der Prosa der drei Jünglingsdramen. Viel mehr noch zeugt die psychologisch

verfeinerte Beobachtung der Charaktere von der reifenden Entwickelung ihres Dichters: die Gestalt der echt weiblichen Königin und dieser Philipp, der aus dem tyrannischen Ungeheuer, wie Schiller es in seinen französischen Quellen, der pseudohistorischen Novelle St. Réals und dem dramatischen Gemälde Merciers vorfand, zu einer menschlich Teilnahme fordernden und begreiflichen Gestalt geworden war. Während der langen Entstehungszeit des „Karlos" hatte sich in Schiller selbst vieles verändert, und mit ihm der ursprüngliche Plan seiner Arbeit. Aus der Familientragödie in einem Königshause hatte sich ein geschichtsphilosophisches Drama entwickelt. Die verbrecherische Liebe des Infanten zu seiner Stiefmutter, die in des Engländers Otway Tragödie (1676) den Inhalt des Stückes ausmachte, und das Gemälde einer idealischen Freundschaft wurden dem Dichter allmählich nur Mittel zur dramatischen Darstellung seiner Ideen. Er verwahrte sich gegen die Mißdeutung, daß man im „Don Karlos" eine Tragödie der Freundschaft sehen wollte, während es ihm um Darstellung politischer Gedanken zu tun gewesen sei. Die weltbürgerlichen und Freiheitsideen der Aufklärungszeit finden in dem hohen Stil dieser Tragödie ihren dichterisch gesteigerten und verklärten Ausdruck. In Posas Forderung der Gedankenfreiheit klingt die zwei Jahre später von der französischen Nationalversammlung dekretierte Erklärung der Menschenrechte vor. „Verbreitung reinerer, sanfterer Humanität, die höchstmögliche Freiheit der Individuen bei des Staates höchster Blüte, den schönen Zustand der Menschheit, wie er in ihrer Natur und ihren Kräften als erreichbar angegeben liegt", fordert Schiller in den Reden des Malteserritters, in denen unser Volk dann länger als ein Jahrhundert hindurch den begeisterten Ausdruck edelsten Freiheitsverlangens erkannte. Wie die gegen das Bestehende wild anstürmenden „Räuber" unter dem Zeichen Rousseaus stehen, so finden sich im „Don Karlos" wichtige Ideen Montesquieus, des philosophischen Erforschers des „Esprit des Lois", angewandt und bestätigt, d. h. der Dichter selbst hatte die Entwickelung vom Revolutionär zum Reformator durchgemacht. Allein welch hohen Wert er auch auf das Aussprechen seiner politischen Ansichten legte, er blieb überall echter Dichter, der durch die rein menschlichen Empfindungen und Vorgänge auf uns wirken muß. Keinem vor ihm war es gelungen, wie Richard Wagner von „Don Karlos" rühmt, die Sphäre des Erhabenen zu beschreiten, „Menschen aus den höchsten Lebenssphären, Monarchen und spanische Granden, Königinnen und Prinzen, in den heftigsten und zartesten Affekten mit solch vornehmer, menschlich adeliger Natürlichkeit, zugleich so fein, witzig und sinnvoll vieldeutig, so ungezwungen würdevoll und doch so kenntlich erhaben, so drastisch ungemein" sich ausdrücken zu lassen.

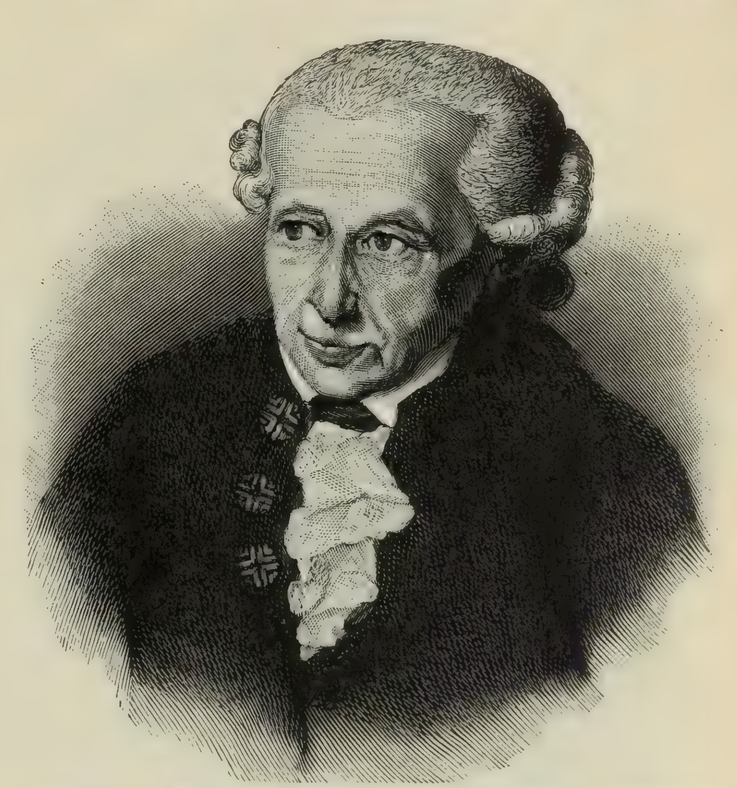
Dem Schöpfer des „Don Karlos" bot Schröder in Hamburg die Stelle als Theaterdichter an. Und so schwer das Scheiden von Körner ihm fallen mochte, Schiller fühlte, daß auch er dauernd „einem engen Kreise nicht seine Bildung danken" könne, „Vaterland und Welt" auf sich wirken lassen müsse. So brach er von Dresden auf, Hamburg als Endziel, Weimar, dessen Fürst ihn schon Weihnachten 1784 nach der Vorlesung des ersten Karlos-Aktes am Hofe zu Darmstadt zum herzoglich weimarischen Rat ernannt hatte, als nächsten Zwischenaufenthalt vor Augen. Aber wie früher schon für Wieland, Goethe und Herder, so sollten auch für Schiller seine Lehr- und Wanderjahre im weimarischen Lande ihren Abschluß finden.

IV. Die weimarische Blütezeit und die romantische Schule.

Als Goethe sich zu seiner italienischen Reise rüstete, da hatten sich in Sanssouci am 17. August 1786 eben die zwei leuchtenden Königsaugen geschlossen, die so lange scharf über Preußens Ehre und Wohl gewacht hatten. Von Rom aus hatte der Dichter unter dem Eindruck von Friedrichs II. Hingang geschrieben: „Wie gern ist man still, wenn man so einen zur Ruhe gebracht sieht." Allein noch nicht lange war Goethe zurückgekehrt, als Klopstocks Oden schon voll Wonne die Morgenschauer von Galliens kühnem Reichstag grüßten, der durch weisen Bund zwischen Vater und Kindern „die Lasten des Volkes leichten", dem Vernunftrecht die Herrschaft vor dem Schwertrecht sichern sollte. Nicht mehr wie „Herkules-Friedrich die Keule führte, von Europas Herrschern bekämpft und den Herrscherinnen", sondern der Zusammentritt der französischen Nationalversammlung schien dem greisen Klopstock „die größte Handlung dieses Jahrhunderts". Und er lieh damit nur einer weitverbreiteten Begeisterung Worte, die bei der Nachricht vom Bastillensturm in Versen und Prosa sich stürmisch kundgab. Goethe hat in der Einleitung zu den „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten" die im eigenen Freundeskreis gemachte Erfahrung geschildert, wie der nun überall eindringende Streit der politischen Meinungen neue Interessen weckte und mit der gewohnten gesellschaftlichen Unterhaltung auch alte Freundschaftsbande lockerte. Er selbst hatte schon 1786, durch die Enthüllungen des Halsbandprozesses leidenschaftlich aufgeregt, den „unsittlichen Stadt-, Hof- und Staatsabgrund und die greulichsten Folgen" vorausgeahnt. Als er im Frühjahr 1790 der in Italien weilenden Herzogin-Mutter entgegenreiste, formten sich während seines einsamen Wartens in der Lagunenstadt seine Gedanken über die Zeitvorgänge und gar manches andere zu den sogenannten „Venezianischen Epigrammen".

In den erst in Schillers Musenalmanach für 1796 veröffentlichten Distichen rühmte Goethe seinen kleinen Fürsten, dem er Neigung und Heimat danke, er wendet sich gegen religiösen Aberglauben und Zeremonienwesen. Wenn die Großen jammern, daß alles in Deutschland den französischen Freiheitsideen huldige, so sollten sie bedenken, daß sie selbst durch ihre Verachtung der deutschen Sprache und ihre Vorliebe für alles Französische die Schuld tragen. Hätten die Herrschenden das Volk redlich zum Menschlichen angeleitet, so würden nicht Wildheit und Ungeschicklichkeit der roh Betrogenen sich breit machen und nicht Große wie Kleine gemeinsam schutzlos der schlimmsten Tyrannei, jener der Menge, anheimgegeben sein. Wenn sklavischer Druck die Weisheit verstummen mache, so müßten weise Sprüche eben aus dem Munde toller Freiheitsschwärmer die Herrschenden zur Gerechtigkeit mahnen. Goethe, der selber über ein Jahrzehnt im Sinne des aufgeklärten Despotismus an der Leitung eines Staates beteiligt gewesen war, verabscheute die alle ruhige Entwickelung und Bildung bedrohende französische Revolution und fürchtete

ihre Einwirkungen auf Deutschland. Allein von einer egoistischen reaktionären Parteinahme, wie man sie dem angeblichen Aristokratenfreunde lange Zeit zum Vorwurf gemacht hat, war der scharfe Beobachter weit entfernt. Es ist seine eigenste Überzeugung, die er der eben aus Paris zurückkehrenden Gräfin seines Dramas „Die Aufgeregten" in den Mund legt: „Seitdem ich bemerkt habe, wie sich Unbilligkeit von Geschlecht zu Geschlecht so leicht anhäuft, wie großmütige Handlungen meistenteils nur persönlich sind und der Eigennutz allein gleichsam erblich wird, seitdem ich mit Augen gesehen habe, daß die menschliche Natur auf einen unglaublichen Grad gedrückt und erniedrigt, aber nicht unterdrückt und vernichtet werden kann: so habe ich mir fest vorgenommen, jede einzelne Handlung, die mir unbillig scheint, selbst streng zu vermeiden und unter den Meinigen, in Gesellschaft, bei Hofe, in der Stadt zu keiner Ungerechtigkeit mehr zu schweigen, keine Kleinheit unter einem großen Scheine zu ertragen."



Immanuel Kant. Nach dem Ölgemälde von Döbler, wiedergegeben in W. von Seidlitz, „Historisches Porträtwerk".

Von Venedig rief des Herzogs Wille den Dichter im Juli 1790 ins preußische Feldlager nach Schlesien. Zwei Jahre darauf gewann Goethe als Augenzeuge der unglücklichen „Kampagne in Frankreich" und im Sommer 1793 bei der „Belagerung von Mainz" die Eindrücke, die er 1822 in der Fortsetzung seiner Autobiographie schilderte. War dem kühlen Unparteiischen auch nichts an dem Tode der aristokratischen wie demokratischen Sünder gelegen, so erkannte er doch die ganze Schwere der Entscheidung. Am Abend der Kanonade von Valmy, bei der auch Goethe selbst sich dem Kugelregen aussetzte, antwortete er den ihn fragenden preußischen Offizieren klar und bestimmt: „Von hier und heute geht eine neue Epoche der Weltgeschichte aus."

Unter Friedrich Schlegels „Fragmenten" im „Athenäum" findet sich 1798 der Ausspruch: „Die französische Revolution, Fichtes Wissenschaftslehre und Goethes ‚Wilhelm Meister' sind die größten Tendenzen des Zeitalters." Fassen wir Fichtes System und Goethes Roman nur als hervorstechende Einzelheiten für die von Kant ausgehende philosophische Bewegung und für den Aufschwung der deutschen Literatur, so können auch wir dem paradoxen Romantiker beipflichten.

Nicht bloß den größten, sondern auch den am nachhaltigsten wirkenden Philosophen der nachantiken Zeit haben wir in Immanuel Kant (1724—1804) nach Ablauf eines Jahrhunderts bei geschichtlichem Rückblick zu verehren. Selbst die von ihm sich lossagenden Philosophen stehen unter der Einwirkung seiner Gedankenarbeit, und bereits mehr als einmal ist die neuere Philosophie, nachdem sie ihn überholt zu haben glaubte, wieder zu ihm zurückgekehrt. Auf allen Gebieten geistiger Tätigkeit, von Schillers philosophischen Gedichten bis zu Karl von Clausewitz' grundlegendem Werk „Vom Kriege", wirkten Kantische Ideen

bestimmend ein. Gerade weil nicht in einem abgeschlossenen System, sondern in der kritischen Erörterung der für die verschiedenen geistig-sittlichen Denkkreise maßgebenden Gesetze das Wesen seiner Philosophie besteht, bewährte sie trotz ihrer nicht ganz leicht zu erfassenden Schulterminologie ihre Kraft über alle Schulen hinaus auf das ganze Leben der deutschen Nation und über alle Sprachgrenzen hinaus. Erklärte doch Schiller geradezu, der technischen Form entkleidet würde Kants Sittenlehre als „Tatsachen des moralischen Instinkts" erscheinen. „Über diejenigen Ideen, welche in dem praktischen Teil des Kantischen Systems die herrschenden sind, sind nur die Philosophen entzweit, aber die Menschen von jeher einig gewesen."

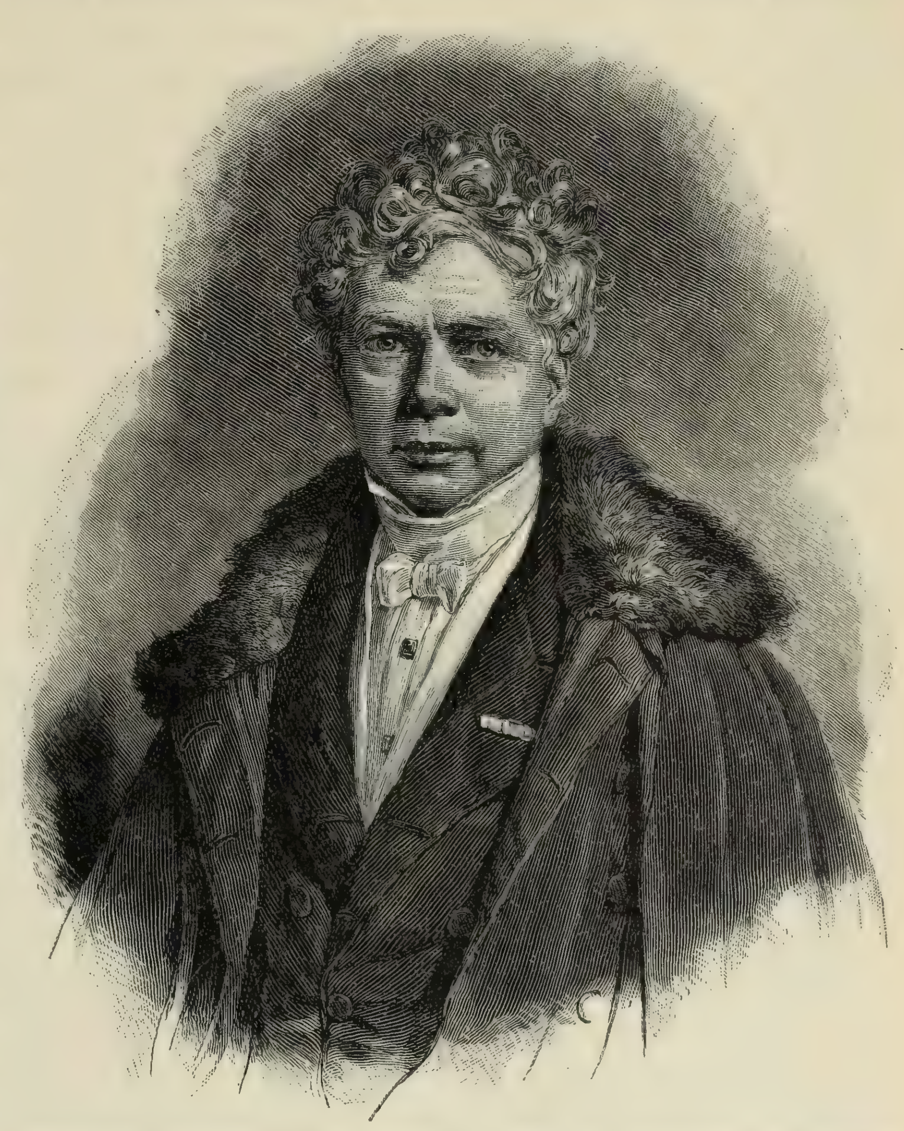


Johann Gottlieb Fichte. Nach dem Stich von Bollinger (Gemälde von Dähling, 1808).

Als der Magister Kant nach fünfzehnjähriger Lehrtätigkeit als Privatdozent an der Universität seiner Vaterstadt Königsberg 1770 zum Professor ernannt wurde, hatte er bereits diejenigen Begriffe gewonnen, „wodurch alle Art metaphysischer Quästionen nach ganz sicheren und leichten Kriterien geprüft und entschieden werden kann". Aber erst 1781, im Todesjahre Lessings, der einst (1746) Kants erste Schrift in einem Epigramm verspottet hatte, ist des in der Stille unbeirrt fortschreitenden Königsbergers gewaltiges, für die ganze neuere Philosophie grundlegendes Werk erschienen, die „Kritik der reinen Vernunft". Ihr folgten 1788 die „Kritik der praktischen Vernunft", 1790 die für die Kunstlehre besonders wichtige „Kritik der Urteilskraft", 1793 „Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft".

Nachdem einmal David Hume ihm den dogmatischen Schlummer der Leibniz-Wolffischen Metaphysik unterbrochen hatte, gelangte Kant auf dem Wege der Kritik der menschlichen Geistesfähigkeiten zu der Erkenntnis, daß die bisherige Philosophie (Metaphysik) die Aufgabe von Anfang an unrichtig gestellt habe. Ehe wir die Dinge außer uns zu erkennen suchen, müssen wir uns darüber deutlich werden, wie weit Verstand und Vernunft frei von aller Erfahrung überhaupt zu erkennen vermögen. Also über die Formen, unter denen wir denken und Erfahrungen ordnen, müssen wir zuerst Klarheit gewinnen. Nicht von den Dingen an sich, sondern nur wie sie unserem, vor allem durch Raum und Zeit begrenzten Erkenntnisvermögen erscheinen, können wir reden. Die Vernunft sieht nur ein, was sie selbst nach ihrem Entwurfe hervorbringt. Sie kann daher auch die Ideen Freiheit, Gott, Unsterblichkeit, womit die bisherige dogmatische Philosophie sich abmühte, nicht beweisen, doch wird die praktische Vernunft diese Ideen als eine gegebene Forderung annehmen. Da aber bei dem Menschen als einem sinnlich-vernünftigen Wesen der Wille nicht schon an sich vernunftgemäß, sondern subjektiven Bedürfnissen unterworfen ist, so muß der gute Wille als Nötigung, als Gebot sich zur Geltung bringen. Dies Gebot tritt in der Befehlsform des kategorischen Imperativs bedingungslos auf: „Handle so, als ob die Maxime deiner Handlung durch deinen Willen

allgemeines Naturgesetz werden sollte." Er kenne, lautet ein berühmter Ausspruch Kants, nichts Erhabeneres als den Sternenhimmel über und das Sittengesetz in dem Menschen. Selbst wo Schiller Kants Unterdrückung aller Sinnlichkeit, die doch für die Kunst unentbehrlich ist, widersprechen zu müssen glaubte, rühmte er den Gesetzgeber der Sittlichkeit: „Aus dem Sanktuarium der reinen Vernunft brachte Kant das fremde und doch wieder so bekannte Moralgesetz, stellte es in seiner ganzen Heiligkeit aus vor dem entwürdigten Jahrhundert und fragte wenig danach, ob es Augen gibt, die seinen Glanz nicht vertragen." Gerade durch Schillers Dichtung sind Kantische Ideen in die weitesten Kreise gedrungen. Läßt es sich doch auf Kant zurückführen, wenn Schiller in der für seine Theorie des Dramas grundlegenden Abhandlung „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen" (1792) die tragische Läuterung erblickt in dem Sieg des moralisch Zweckmäßigen über das moralisch Unzweckmäßige oder der höheren über die niedere moralische Zweckmäßigkeit. Die an sich zweckwidrige Aufopferung des Lebens werde zweckmäßig und gefordert, wenn sie in moralischer Absicht geschehe, denn — und das ist echt Kantische Auffassung — das Leben sei nur wichtig als Mittel zur Sittlichkeit. So handeln Maria, Johanna, Don Cäsar, Demetrius, La Valette (in den „Maltesern"), der den eigenen Sohn willig opfert, weil er gleich den anderen Schillerschen Helden die mißbilligende Stimme seines inneren Richters nicht zu ertragen vermag.



Friedrich Wilhelm Joseph Schelling. Nach der Lithographie von Hanfstängl (Gemälde von J. Stieler).

Wird man bei der Betrachtung von Schillers Verhältnis zu Kant immer zuerst auf Schillers Stellung zum Kantischen Sittengesetz hingewiesen, so erklärte Goethe, der sich selber ein Organ für Philosophie im eigentlichen Sinne absprach, der „Kritik der Urteilskraft" eine höchst frohe Lebensepoche schuldig geworden zu sein. Und wäre es zur Niederschrift von Schillers geplanten Dialogen „Kallias" gekommen, so hätten wir vor uns Schillers Versuch, Kants Untersuchung der Geschmacksurteile nach der Seite des Objektes hin zu ergänzen. Kants Bestimmung des Schönen als des ohne Interesse (Einmengung eigennützig begehrlicher Gefühle) Gefallenden stellte Schiller seine Definition: „Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung" entgegen.

Die notwendige Vermittelung zwischen Kants neuer (Transzendental-) Philosophie und dem Publikum bahnte zuerst der Wiener Karl Leonhard Reinhold durch seine „Briefe über die Kantische Philosophie" an, die 1786 und 1787 in seines Schwieger-

vaters Wieland „Teutschem Merkur“ erschienen. Als Professor in Jena machte Reinhold zuerst die thüringische Universität zum Mittelpunkt der Kantischen Bewegung. Und als er 1794 einem Rufe nach Kiel folgte, trat in Jena an seine Stelle Johann Gottlieb Fichte (1762—1814; siehe die Abbildung, S. 320), der Sohn eines armen Leinwebers aus der Oberlausitz. Als Fichte wegen angeblichen Atheismus aus seiner fruchtbaren Lehrtätigkeit in Jena scheiden mußte, wurde 1798 der Schwabe Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775—1854; siehe die Abbildung, S. 321) sein Nachfolger, neben und nach dem dann von 1801 bis zur großen kriegerischen Katastrophe von 1806 der Stuttgarter Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770—1831) in Jena lehrte. So durfte Goethe, der seit seiner Rückkehr aus Italien den Kreis seiner amtlichen Geschäfte im wesentlichen auf den eines Kultusministers und Universitätskurators eingeschränkt hatte, mit Behagen rühmen, daß Jena sich stets im Besitz der neuesten Philosophie halte. Von Jena aus hatte Kants kritische Philosophie in raschem Siegeslaufe sich über ganz Deutschland verbreitet, wie es in ähnlicher Weise nur vorher von Leipzig aus dem Wolffischen (vgl. S. 88), später von Berlin aus dem Hegelschen System gelang. Das 1785 von Professor Christian Gottfried Schütz gegründete große Rezensierinstitut der Jenaischen „Allgemeinen Literaturzeitung“, aus der dann die „Hallische Literaturzeitung“ (1804—49) und auf Goethes Anregung hin die neue „Jenaische Literaturzeitung“ (1804—48) hervorgingen, diente einerseits dazu, der Kantischen Lehre Einwirkung auf alle Zweige der Wissenschaft zu verschaffen, wie anderseits die „Allgemeine Literaturzeitung“ selber als Vorfechterin der kritischen Philosophie mit deren Ausbreitung an Ansehen und Einfluß gewann.

Wenn der Gefühlsphilosoph Jacobi klagte, Kant lasse bloß mehr das „Ich“ in der Welt bestehen, so ergriff der heroische Fichte mit Freuden diesen subjektiven Idealismus und baute hierauf seine „Wissenschaftslehre“ auf (1794). Nicht ein „Sein“, sondern nur ein „Tun“ wollte er, der Philosoph der Freiheit und Tatkraft, anerkennen. Die Übertreibung seiner Schüler, die, ohne den tieferen Sinn zu fassen, nur auf des Meisters Worte schworen, mochte Goethe in der Bakkalaureusszene des „Faust“ verspotten. Die Kühnheit und sittliche Kraft, mit der Fichte alles aus der Entwickelung des „Ich“ zu erklären strebt, dem die Natur als „Nicht-Ich“ gegenübersteht, hat bereits in Jena moralisch erziehend auf die Jugend gewirkt. Die erste romantische Schule, die in ebenso enger Beziehung zu Fichtes und Schellings Systemen steht wie Schiller zur Kantischen Philosophie, hat Fichtes philosophische Lehre von der Selbstherrlichkeit des Individuums dann allerdings in bedenklicher Weise auf ästhetischem Gebiet als Berechtigung der subjektiven Willkür ausgelegt. Aber auch Schellings Natur- und Hegels Geistesphilosophie gehen aus Fichtes „Wissenschaftslehre“ hervor. Die Identität von Geist und Natur (Ich und Nicht-Ich) auszuführen, ist das Streben Schellings während seiner Jenenser Lehrtätigkeit. Durch ihn wird den Romantikern die Physik wie eine mystische Offenbarung näher gebracht, in der Friedrich Schlegel und Novalis die Lösung aller möglichen Geheimnisse zu ahnen behaupten.

---

1. Schiller in Jena. Der Freundschaftsbund zwischen Goethe und Schiller.

Gerade in dem Augenblicke, als das kleine Jena durch Reinhold sich anschickte, die Hochburg des Kantianismus zu werden, wurde dem Dichter der „Räuber“ und des „Don Karlos“ ein unbesoldetes Lehramt als Professor der Geschichte in Jena übertragen. Am 26. Mai 1789 hielt Schiller seine akademische Antrittsrede: „Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?“ Der Stoff der

Weltgeschichte soll den philosophischen Geist anspornen, „jede ihm vorkommende Erscheinung zu der höchsten Wirkung, die er erkannt, zum Gedanken zu erheben“

Die Philosophie und ihre Probleme hatten Schiller bereits in der Militärakademie mächtig angezogen. Nicht bloß Rousseau, sondern auch Spinoza war in den Gedichten der „Anthologie“ gefeiert worden, unter denen sich Strophen über die Freundschaft aus einem noch ungedruckten Romane finden. In der „Thalia“ erschienen dann Teile dieses Romans als die zwischen Julius und Raphael (Körner) gewechselten „Philosophischen Briefe“. Mehr den Einfluß aller möglichen philosophischen Lesung als bestimmte eigene philosophische Grundsätze enthält Julius' dichterische Theosophie, welche als „die Leiter zur Gottähnlichkeit“, als die das Weltall bewegende Kraft in schwungvoller Begeisterung die Sympathie und Liebe preist. Körner war bereits Kantianer, doch gelang es ihm noch nicht, den Freund für das Studium der neuen kritischen Philosophie zu gewinnen. Die Ausarbeitung des „Don Karlos“ gab Schiller Anlaß zum Studium der Geschichte, das ihn zunächst festhielt. „Ich wollte“, schrieb er im April 1786 an Körner, „daß ich zehen Jahre hintereinander nichts als Geschichte studiert hätte. Ich glaube, ich würde ein ganz anderer Kerl sein.“

Schiller war sich während seines Dresdener Aufenthaltes völlig klar darüber geworden, daß sein bisheriger Lebenslauf ihm noch wenig Bildungsmittel geboten habe, um ohne Gefahr der Erschöpfung weiter drauflos zu dichten. Mit klarer Entschiedenheit, wie sie vor allem in Schillers Brief aus Weimar an den Freund Huber vom 28. August 1787 Ausdruck findet, ging er daran, die Aufgabe seiner Fortbildung und Selbsterziehung zu lösen. Ein bloßes Aufnehmen des Stoffes konnte ihn, auch wenn seine trotz Körners edler Unterstützung bedrängte Lage es gestattet hätte, freilich nicht befriedigen. Auch der Lernende wußte zu lehren. Als Frucht des ersten arbeitsstrengen Winters in Weimar und der von einer beginnenden Liebesneigung verschönerten Sommermonate zu Volkstedt bei Rudolstadt überraschte im Herbst des Jahres 1788 der erste (einzige) Band von Schillers „Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung“. Als zweites geschichtliches Hauptwerk Schillers erschien dann, nachdem auf das erste hin seine Berufung zum Jenenser Lehramt erfolgt war, in Göschens historischem Kalender für Damen (1791—93) die „Geschichte des Dreißigjährigen Krieges“. Danebenher gingen eine Reihe kleinerer geschichtlicher Studien, wie die „Universalhistorische Übersicht der merkwürdigsten Staatsbegebenheiten zu den Zeiten Kaiser Friedrichs I.“, „Die Sendung Moses“, und die Leitung zweier größerer Sammelwerke: „Geschichte der merkwürdigsten Rebellionen und Verschwörungen“, 1788, und „Allgemeine Sammlung historischer Memoires“, 1790.

Für die Geschichte der niederländischen Rebellion hat Schiller ein ausgedehntes und für den damaligen Stand der Geschichtswissenschaft sehr gründliches Quellenstudium unternommen, wenn auch seine Teilnahme weniger dem tatsächlichen Gang der Begebenheiten galt, als vielmehr den allgemeinen Ideen, die er in der Geschichte wirksam erkannte, und den hervorragenden Persönlichkeiten. Nicht auf der Höhe des ersten Geschichtswerkes hält sich seine zweite größere Arbeit, und vollends mit Wallensteins Tod erlahmte seine Teilnahme für den Dreißigjährigen Krieg so sehr, daß er die ganze folgende Zeit nur flüchtig behandelte. Der Dichter des Marquis Posa zeigte sich auch als Geschichtschreiber begeistert für die Ideen religiöser und politischer Freiheit; ihren Gegnern wird er nicht immer gerecht, ihre

scheinbaren Verteidiger stellt er ins hellste Licht. Aber die große Auffassung des einzelnen Geschichtsabschnittes als eines Beitrags zur Entwickelungsgeschichte der Menschheit, wie sie eben nur von einer großen Persönlichkeit ausgehen kann, und ein bewundernswerter geschichtlicher Scharfblick im einzelnen geben Schillers Arbeiten trotz aller methodischen Mängel auch vollen wissenschaftlichen Wert, wie gerade die neueste fachmännische Untersuchung seiner historischen Werke anerkannt hat.

Freilich kann Schiller, für den die Betätigung als Historiker nur eine kurzwährende Zwischentätigkeit war, sich darin nicht mit einem Geschichtsforscher wie Johannes von Müller (geboren 1752 zu Schaffhausen, gestorben 1809 als westfälischer Minister) vergleichen, dem Schiller selber im letzten Aufzug seines „Tell" als „glaubenswertem Mann" ein Ehrendenkmal gesetzt hat. Eben im Jahre 1786, da Schiller sich erst der Geschichte zuzuwenden begann, hatte Müller bereits die Umarbeitung des ersten Bandes seiner berühmten „Geschichten schweizerischer Eidgenossenschaft" veröffentlicht. Aber in der Entwickelung der deutschen Geschichtschreibung nimmt Schiller eine überaus wichtige Stellung ein. Was seine „Künstler" über das Verhältnis der Arbeit des Forschers und Denkers zur Darstellung forderten —

> wenn seine Wissenschaft, der Schönheit zugereifet,
> zum Kunstwerk wird geadelt sein —

dafür hat er selber in seinen geschichtswissenschaftlichen und philosophischen Schriften gewirkt. Er lehrte, wie der Historiker, ohne der strengen Wissenschaft etwas zu vergeben, doch weiten Leserkreisen den unentbehrlichen Bildungsstoff der Geschichte in unterhaltender Weise vermitteln könne. Eine alte, unerläßliche Forderung (vgl. S. 172) wurde so durch Schiller in glänzender Weise erfüllt, der deutschen Geschichtschreibung als einer Kunst formvollendeter Darstellung das mustergültige Beispiel gegeben, das dann den großen deutschen Historikern des 19. Jahrhunderts Gesetz für die Darstellung wurde.

Zwischen den Antritt seines Jenenser Lehramts und seine Arbeit an der Geschichte des Dreißigjährigen Krieges fällt ein für Schiller wichtigstes und segensreiches Ereignis. Im Dezember 1787 hatte er in Rudolstadt die beiden Töchter der Frau von Lengefeld kennen gelernt, die an einen Herrn von Beulwitz verheiratete Karoline, die spätere Gattin Wilhelms von Wolzogen und Dichterin des Romans „Agnes von Lilien", und die jüngere Charlotte. Die von Schillers jüngster Tochter Emilie von Gleichen-Rußwurm veröffentlichten Bände „Schiller und Lotte" zeigen in anmutigster Weise, wie während des Dichters Landaufenthalt im Sommer 1788 die Neigung zu beiden Schwestern immer tiefere Wurzeln schlug, bis er endlich am 22. Februar 1790 die geliebte Lotte als seine Gattin nach Jena führen konnte. Er fand in ihrer verständnisvollen Hingabe dauernd vollstes Glück und auch die leider schon früh notwendig werdende treue Pflege. Bereits am 3. Januar 1791 brach während eines Besuches bei Schillers Gönner, dem Koadjutor Karl von Dalberg zu Erfurt, die Brustkrankheit, die ihn nie mehr ganz verlassen sollte, in gefahrdrohendster Weise aus. Den ganz auf seine Arbeitskraft Angewiesenen und nach einem Kurgebrauch in Karlsbad nur langsam Genesenden drückte auch bange Sorge nieder. Da gewährte ihm im Dezember 1791 die edelmütige Unterstützung des Herzogs Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Augustenburg und des dänischen Ministers Graf Schimmelmann, die der deutsch-dänische Dichter Jens Baggesen vermittelt hatte, für die nächsten drei Jahre die so heiß ersehnte „Unabhängigkeit des Geistes, die Muße, zu lernen und zu

sammeln und für die Ewigkeit zu arbeiten". An die Menschheit wollte er durch seine Werke die Dankesschuld gegen die großmütigen Gönner abtragen. Um sich für diese Aufgabe würdig vorzubereiten, begann er im März 1792 das ernstlichste Studium der Kantischen Philosophie, das er schon im Wintersemester 1792 auf 1793 in Vorlesungen über Ästhetik wieder in eigenem Schaffen fruchtbar zu machen bestrebt war. Die Unterstützung aus dem Norden ermöglichte ihm auch die Erfüllung eines anderen Wunsches, das Wiedersehen seiner Familie und Freunde in der schwäbischen Heimat (August 1793 bis Mai 1794). Dort entstand das verbreitetste der Schillerbildnisse, von Frau Simanowiz, und das Modell, das sein alter Genosse aus der Militärakademie, der geniale Bildhauer Dannecker, dann nach dem Tode seines bewunderten Freundes als Kolossalbüste in Marmor ausführte (vgl. die Tafel bei S. 305).



Charlotte Schiller, geb. von Lengefeld. Nach dem Ölgemälde von Ludovike Simanowiz (1794), im Besitz der Schillerstiftung zu Marbach a. N.

Das geplante philosophische Hauptwerk „Kallias", in dessen Dialogen das Wesen der Schönheit klargestellt werden sollte, ist uns nur aus dem Briefwechsel mit Körner nach seinem Ideengange bekannt. Aber schon in den beiden ersten Heften der „Neuen Thalia" von 1792 entwickelte Schiller seine aus Kant schöpfende neue Theorie des Tragischen, der 1793 die wichtige Abhandlung „Über Anmut und Würde" folgte. Schillers Beiträge zu den „Horen" wurden 1795 mit den Briefen „Über die ästhetische Erziehung des Menschen" eröffnet, und der gleiche Jahrgang brachte noch die beiden Teile seiner letzten großen philosophisch-ästhetischen Untersuchung „Über naive und sentimentalische Dichtung".

Das Verhältnis der Kunst zur Moral hatte Schiller bereits 1784 in seiner Mannheimer Vorlesung über die moralische Wirkung einer guten stehenden Schaubühne beschäftigt, wobei er jedoch, der älteren Anschauung folgend, der Dichtung noch die Aufgabe der Einprägung bestimmter moralischer Lehren (haec fabula docet) zuwies. Unter dem Einflusse Kants ging er von dieser beschränkten Nützlichkeitslehre zur freieren Anschauung von der Selbständigkeit der Künste über. Gerade wenn die Kunst ungehemmt von allen Nebenrücksichten der Schönheit zustrebt, wird sie veredelnd auf das ganze Wesen des Menschen einwirken. Welch hohe Anforderungen dabei jedoch an die sittliche Selbsterziehung des Künstlers gestellt werden müssen, verkündigten 1791 Schillers beide Rezensionen der Bürgerschen Gedichte (vgl. S. 258). Nicht bloße Begeisterung, sondern Begeisterung eines gebildeten Geistes müssen wir vom Künstler fordern.

Der Wert seines Gedichtes liegt zuletzt in dem ungetrübten, vollendeten Abdruck einer sittlich wie ästhetisch „zur reinsten, herrlichsten Menschheit hinaufgeläuterten Individualität". Durch das geübte Schönheitsgefühl muß der Künstler den sittlichen Trieben eine Nachhilfe geben. In diesem Sinne hatte Schiller 1789 in seinem philosophischen Lehrgedichte die „Künstler" ermahnt, die in ihre Hand gegebene Würde der Menschheit zu bewahren. „Sie sinkt mit euch! Mit euch wird die Gesunkene sich heben!"

In der Kunst erblickte Schiller das Mittel, um das Geistige und Sinnliche oder, wie er es in den „Briefen über ästhetische Erziehung" nannte, den Form- und Stofftrieb zu versöhnen. Kant hatte das unerbittliche Gebot der sittlichen Pflicht (Seelenfrieden) und die Neigung des Menschen (Sinnenglück) als feindliche Mächte einander entgegengestellt. Das Geistige müsse sich das Sinnliche unbedingt unterwerfen. Schiller, der als Künstler doch auf den sinnlichen Stoff hingewiesen war, mußte diese erhabene Anspannung als einen der Schönheit nicht fähigen Zustand empfinden. Womit, meinte er, hätten es die Kinder des Hauses verschuldet, daß Kant nur für die Knechte sorgte? Der gewaltsam unterworfene Feind könne sich wieder erheben, nur der versöhnte sei für immer ungefährlich. Einzig in der harmonischen Versöhnung des Geistigen und Sinnlichen, wie sie im Kunstwerk in die Erscheinung trete, sei ein der Menschheit würdiger und der Schönheit fähiger Zustand errungen. Würde und Anmut, Geistiges und Sinnliches müssen sich in irgendeinem Zustande — Schiller nennt ihn den Spieltrieb — miteinander versöhnen lassen. Der Mensch kann das, was er nach dem strengen Sittengebote soll, auch als Gegenstand schöner Neigung wollen.

Nehmt die Gottheit auf in euren Willen,
Und sie steigt von ihrem Weltenthron.
Des Gesetzes strenge Fessel bindet
Nur den Sklavensinn, der es verschmäht;
Mit des Menschen Widerstand verschwindet
Auch des Gottes Majestät.

So suchte Schiller durch die Strophen von „Ideal und Leben", dem erhabensten aller philosophischen Gedichte, die Ideen seiner wissenschaftlichen Abhandlungen in glänzenden Bildern und anschaulichen Gleichnissen auch einem weiteren Leserkreise verständlich vorzuführen.

In der Schönheit reiner Sphäre kann der schwere Stoff (Sinnlichkeit) uns nicht mehr in den Staub ziehen. Und so erwächst der Kunst noch eine besondere, eine politische Aufgabe. Auch noch in der 1795 veröffentlichten Fassung der Briefe „Über ästhetische Erziehung des Menschen", viel stärker aber in den ursprünglichen, an den Herzog von Augustenburg gesandten Briefen von 1793 geht Schiller von der Betrachtung der französischen Revolution aus. Die politischen Einrichtungen, unter denen wir leben, der Notstaat, entsprechen nicht den Anforderungen der Vernunft. Allein „der Versuch des französischen Volkes, sich in seine heiligen Menschenrechte einzusetzen und eine politische Freiheit zu erringen, hat bloß das Unvermögen und die Unwürdigkeit desselben an den Tag gebracht".

Eine große Epoche hat das Jahrhundert geboren;
Aber der große Moment findet ein kleines Geschlecht.

Nicht unterdrückte Menschheit, nur entfesselte Tierheit sei durch die Freiheit zum Vorschein gekommen. Nicht freie Verfassungen tun not, sondern die Erziehung von Bürgern für diesen künftigen Vernunftstaat, denn nur auf dem festen Grund eines veredelten Charakters wird man das Ziel aller Anstrengungen und das ewig heiligste aller Güter, „politische und bürgerliche Freiheit", erreichen können. Der Dichter-Philosoph entwickelt ganz verwandte Ideen, wie sie Gneisenau in der Mahnung zusammenfaßte: „Begeistre du das menschliche Geschlecht für seine Pflicht zuerst, dann für sein Recht!" Nach Schiller hat der alte Notstaat gezeigt, daß er nicht fähig sei, freie Menschen, würdige Bürger, von denen allein die Verbesserung ausgehen könne, heranzubilden. Anderseits vermögen wir den Vernunftstaat, in dem freie Menschen gedeihen, aus Mangel an solchen nicht zu gründen. Aus diesem scheinbar unlöslichen Widerspruche kann uns bloß ein von allen staatlichen Einflüssen und Beschränkungen unabhängiges Erziehungsmittel heraushelfen. Wo alle anderen Mittel versagen, da wird die „seelenbildende Kunst" die Erziehung zu freier, edler Menschlichkeit übernehmen.

Man mag Schillers Überzeugung von dieser Aufgabe der Kunst praktisch undurchführbar schelten, die Größe der Gesinnung, welche der großen politischen Fragen keineswegs entfremdete Denker und Dichter hier offenbart, wird immer bewundernswert bleiben. Nicht mehr an eine Unterordnung der Dichtung zum besseren Einprägen moralischer Lehrsätze, wie es im ganzen 18. Jahrhundert von ihr gefordert worden, ist dabei zu denken. Die

Kunst ist für Schiller die Tochter der Freiheit, und nur indem sie, von allen Zweckmäßigkeitshemmnissen unabhängig, sich nach ihrem eigensten Wesen entwickelt, vermag sie erziehend, veredelnd ein Volk, die Menschheit emporzuheben. Der Verwirklichung der in den ästhetischen Briefen dargelegten Aufgabe strebte Schiller nach, wenn er von der Monatsschrift, zu der er die besten, bisher zerstreut wirkenden Schriftsteller zu verbinden hoffte, den politischen Tagesstreit ausschließen, dagegen durch Befragung der Geschichte und Philosophie Züge sammeln wollte „zu dem Ideale veredelter Menschheit, nach Vermögen geschäftig sein an dem stillen Bau besserer Begriffe, reinerer Grundsätze und edlerer Sitten, von dem zuletzt alle wahre Verbesserung des gesellschaftlichen Zustandes abhängt“.

Die „Horen“, für die Schiller den Tübinger Buchhändler Johann Georg Cotta als Verleger, Goethe, Herder, August Wilhelm Schlegel, Voß und Hölderlin, Philosophen wie Fichte, Wilhelm von Humboldt, Jacobi, Engel, Historiker wie Archenholz und seinen Jenenser Amtsgenossen Karl Ludwig von Woltmann zur Mitarbeit gewann, sind in ihren zwölf Bänden (1795—97) freilich hinter Schillers strengen Anforderungen zurückgeblieben. Allein er selbst hat in seinen Beiträgen zu den „Horen“ und zu dem 1796—1800 von ihm geleiteten „Musenalmanach“ wie in seinen Dramen unentwegt in wechselnden Gestaltungen diese ästhetisch-ethische Bildung seines Volkes im Auge behalten und zu fördern gesucht.



Wilhelm von Humboldt. Nach dem Stich von E. Eichens (Gemälde von Fr. Krüger) in W. v. Humboldts „Gesammelten Werken“, Bd. 1, Berlin 1841.

Nachdem Schiller 1788 durch „Die Götter Griechenlands“ die Klage über eine verschwundene Schönheitswelt ausgesprochen und in den „Künstlern“ einen Überblick über Entstehung und Geschichte wie über die höchsten Aufgaben der Kunst gegeben hatte, enthielt er sich bis auf die Übersetzungen aus Euripides und des zweiten und vierten Buches der Vergilischen „Äneide“ in freien Stanzen (1792) jeder dichterischen Tätigkeit. Epische Pläne, als deren Held Gustav Adolf oder Friedrich der Große ausersehen ward, wollten sich nicht gestalten. Erst im Sommer 1795 begann mit der „Macht des Gesanges“ und „Pegasus in der Dienstbarkeit“ Schillers Dichtung aufs neue. Die wunderbare Mischung philosophischer Abstraktion und poetischer Anschauungskraft, die Wilhelm von Humboldt als seines Freundes Eigenart pries, kam vor allem in den Gedichten („Ideal und Leben“) zur Geltung, in denen Schiller dem alten Lehrgedicht der Popeschen Schule in neuer lyrischer Form auch neues kraftvolles Leben einhauchte. Bald stellte er in bilderprächtiger Ausführung die Einzelheiten des Menschenlebens und die großen Züge der Kulturentwickelung vor Augen („Spaziergang“, „Eleusisches Fest“, „Die Glocke“), bald faßte er in rhythmisch gefälligen Distichen die Ergebnisse seines tiefsten Denkens knapp zusammen („Die Führer des Lebens“, „Natur und Schule“, „Der Tanz“, „Das Glück“, „Nänie“).

Durch die „Horen“ erfolgte endlich auch die von Lotte mit weiblichem Feingefühl vorbereitete Annäherung zwischen Goethe und Schiller. Ungetrübt innig dauerte der alte Bund mit Körner; Einblick in Schillers Sorgen und Stimmungen, Denken und Pläne

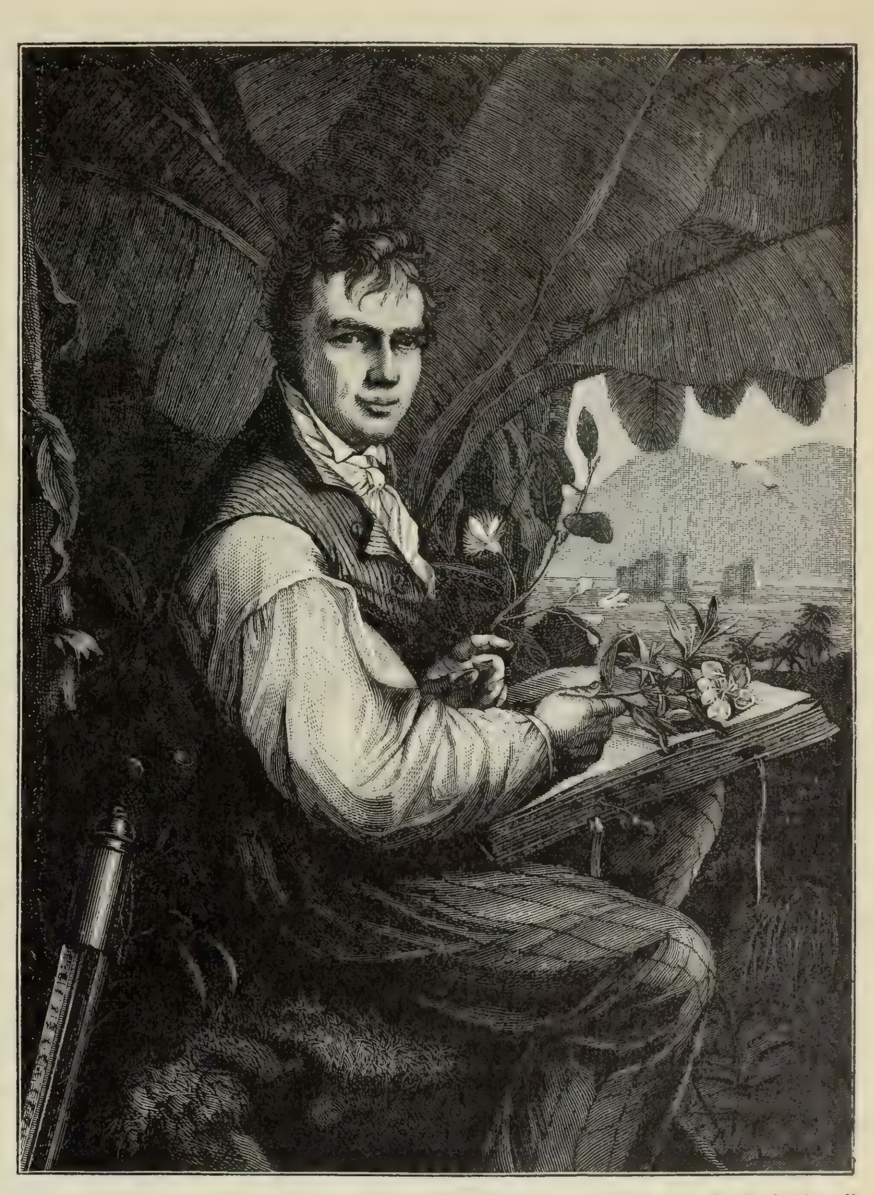
gewährt der 1847 erstmalig veröffentlichte Briefwechsel der Freunde, die wichtigste Quelle für Schillers Privatleben. Im Februar 1794 hatte sich Alexander von Humboldts älterer Bruder Wilhelm (geb. 1767 zu Potsdam, gest. 1835 zu Tegel), dessen geist- und gemütvolle Gattin Karoline von Dacheröden eine Jugendfreundin der Lengefeldschen Schwestern war, Schillers wegen in Jena niedergelassen. In der Philosophie beteiligte sich der nach höchster Geistesbildung strebende preußische Edelmann an Schillers Bemühungen um Vertiefung ästhetisch-ethischer Fragen. Für das Studium der Antike aber, der Schiller bereits 1789 durch seine schwungvolle Verdeutschung der Euripideïschen „Phönizierinnen" und der „Iphigenie in Aulis" sich genähert hatte, gab Wilhelm von Humboldt, der Übersetzer des Äschyleischen „Agamemnon", den besten Führer ab. Humboldt selbst hat 1830 die Veröffentlichung seines Briefwechsels mit Schiller, der ästhetische, metrische philosophische Fragen in dem beiden Schreibern eigenen großen Sinne erörtert, mit einer „Vorerinnerung über Schiller und den Gang seiner Geistesentwickelung" eingeleitet: noch heute das Beste und Tiefste von all dem vielen, was über Schiller geschrieben worden ist. Goethe aber durfte, als er sich 1824 zur Herausgabe seines Briefwechsels mit Schiller anschickte, von den König Ludwig I. von Bayern gewidmeten sechs Bänden rühmen, es sei eine große Gabe, die den Deutschen, ja den Menschen geboten werde. „Zwei Freunde der Art, die sich immer wechselseitig steigern, indem sie sich augenblicklich exspektorieren." Selten sei es, daß Personen, die gleichsam die Hälften voneinander ausmachten, sich nicht abstießen, sondern sich anschlössen und einander ergänzten.

Gleich in den ersten Briefen hat Schiller des Freundes und seine Eigenart verglichen. Um sich selber Klarheit über die Grundverschiedenheiten ihrer poetischen Anlage zu verschaffen, hat er dann in der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung" den persönlichen Unterschied in dem Entwickelungsgang der Weltliteratur als einen Unterschied der Arten aufgedeckt und den Gegensatz der literarischen Erscheinungen von naiv und sentimentalisch auf einen solchen in der Menschheit selbst von Realisten und Idealisten zurückgeführt.

Die naive Dichtung, die wir hauptsächlich im klassischen Altertum aufzusuchen haben, fühlt sich noch im ungebrochenen Zusammenhang mit der Natur; die sentimentalische Dichtung strebt nach dieser in der modernen (christlichen) Zeit verlorenen Einheit. Goethe erscheint ihm dabei als ein naiver, er selbst sich als sentimentalischer Dichter. Nicht ohne Kämpfe hatte er sich zu solch geschichtlichem Erfassen und damit Überwinden des persönlichen Gegensatzes durchgerungen. Als Schiller in Weimar zuerst mit Goethe in Berührung kam, verehrte er dessen Geist, fühlte jedoch Haß gegen den Menschen. Allein er selbst legte später in einem Briefe an die Gräfin Schimmelmann (23. Nov. 1800) das Zeugnis ab, daß Goethe von allen, die er je kennen gelernt, als Mensch den größten Wert für ihn hätte. „Er hat eine hohe Wahrheit und Biederkeit in seiner Natur, und den höchsten Ernst für das Rechte und Gute." Nicht nur in den künstlerischen Grundsätzen schlossen sich Goethe und Schiller zu dem einzigen Freundschaftsbunde zusammen; in diesem sittlichen Streben nach dem Schönen, das ihnen als das irdische Sinnbild des Wahren galt, hatten sie sich unverlierbar für immer gefunden. Die menschliche Größe und Güte der beiden hebt denn auch ihr Hausfreund, der junge Heinrich Voß, in seinen verschiedenen Berichten immer wieder eigens preisend hervor. Als Schiller sich mit Goethe verband, da fühlte er das Gebäude seines Körpers bereits zusammenfallen, aber in nie ermattender Beschäftigung hoffte er noch das Geistige, „das Erhaltungswerte aus dem Brande" zu flüchten.

Goethe selbst wurde nicht müde, seine Verbindung mit Schiller als das Höchste zu preisen, was ihm das Glück in der zweiten Lebenshälfte bereitet, und wies die schon früh beliebte törichte Abwägung der beiderseitigen Verdienste mit dem frischen Kernwort ab, die Deutschen

sollten sich freuen, daß überhaupt ein paar solche Kerle da seien, worüber sie streiten könnten. Er dankte es Schiller, daß er ihn aus seinen naturwissenschaftlichen Untersuchungen wieder in die freien Gefilde der Poesie gerufen habe. Für Schillers „Horen" bearbeitete Goethe seine „Schweizer Reisebriefe" von 1779 und übersetzte die Autobiographie des florentinischen Goldschmieds Benvenuto Cellini, dieses prächtigen Typus des kunstbegabten Übermenschen der italienischen Renaissance. In den „Horen" gab Goethe der deutschen Novellendichtung Muster in seiner Rahmenerzählung der „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten", die in dem vieldeutigen, mit freimaurerischen Symbolen ausgestatteten „Märchen" phantasievoll auslaufen. Er dichtete für die „Horen" die zwei anmutig plaudernden Episteln und ließ sich von Schiller zur Herausgabe der zwanzig „Römischen Elegien" bestimmen.



Alexander von Humboldt. Nach dem Schabmanierstich von F. J. Freidhoff (1768—1818), Gemälde von F. G. Weitsch (1758—1820).

Schiller wußte von Anfang an diese „Elegien" als „eine wahre Geistererscheinung des guten poetischen Genius" zu würdigen, wie er noch später sie und die verwandten Idyllen „Der neue Pausias und sein Blumenmädchen" und vor allem „Alexis und Dora" als ein Höchstes selbst unter Goethes Werken pries, denn reiner und voller habe dieser sein Individuum und die Welt nirgends ausgesprochen. Im allgemeinen dagegen fanden die „römischen Elegien" wegen ihres freien Bekennens sinnlichen Liebesbegehrens gar üble Aufnahme. Begonnen hatte Goethe die Elegiendichtung vermutlich bereits in Rom (vgl. S. 302). Allein erst als er nach seiner Rückkehr das Liebesbündnis mit Christiane Vulpius schloß, hat sich die ganze Reihenfolge dieser in unserer Literatur einzigartigen Gesänge abgerundet. Nicht bloß die alten innigen Beziehungen zu Frau von Stein wurden für einige Zeit gestört, als Goethe die anmutige Christiane, die Schwester des späteren weimarischen Bibliothekars und durch seinen Schauerroman vom „Räuberhauptmann Rinaldo Rinaldini" (1798) übel berühmten Dichters Christian August Vulpius, in sein Haus aufnahm. Auch noch nachdem der eheschene Goethe sich 1806 endlich entschlossen hatte, die treu bewährte Gefährtin und Mutter seines einzigen Sohnes August in aller Form zu ehelichen, konnte die Weimarer Gesellschaft es der „vielgelästerten" Christiane nie verzeihen,

„Daß Er dich wählt und du ihm nichts versagt,
Nicht nur zu flüchtiger Lust als niedre Magd:
Ein Stück Natur, das in dem kühlen Drang
Des Alltags warm den Busen ihm umschlang,
Dem Vielbedürft'gen gabst ein heitres Glück
Demütig, selbstlos, treu ein Leben lang."

Die sinnigen Verse in Paul Heyses Schilderung des Weimarer Goethehauses sprechen ganz im Sinne von Goethes eigener Mutter den Dank aus für das, was Christiane in ihrer Anspruchslosigkeit Goethe gewesen war. Dem heimlichen Liebesglücke, das sie dem Dichter geschenkt hat, verdanken wir zu jedenfalls nicht geringem Teile die „Römischen Elegien". Wohl hat Goethe auch Anleihen bei den römischen Triumvirn, den Elegiendichtern Properz, Tibull, Ovid, nicht gescheut; aber nicht schulmäßig hat er die Alten nachgeahmt. Mit dem frischblühenden Kranze, wie jene ihn einstens sich um die Schläfe gewunden, hat auch der deutsche Dichter in Latium und nach der Rückkehr in die nordische Heimat lebensfreudig sich von der Muse krönen lassen. Persönlichstes Erleben und Empfinden eint sich mit dem Eindrucke römischer Größe, die aus Vor- und Mitwelt dem Liebenden zu Geist und Gemüte spricht. Nicht wie ein Schüler, sondern als gleichberechtigter Erbe gesellt sich der nachlebende Deutsche den alten Elegikern, deren geschmeidige Formen er nun auch in der rauhen Sprache der nördlichen Barbaren im harmonischen Wohlklang dieser unter August Wilhelm Schlegels Beirat sorgfältig gefeilten Distichen kunstvoll ertönen läßt, die deutsche Lyrik um neue Klänge, um ein vollendetstes und zugleich persönlichstes Kunstwerk bereichernd.

Die Feindseligkeit, mit welcher die „Horen" von der Kritik, die ablehnende Gleichgültigkeit, mit der sie von den Lesern aufgenommen wurden, trieben die verbundenen Freunde dazu, in Schillers „Musenalmanach" für 1797 durch die gemeinsame Dichtung der „Xenien" scharfe Abrechnung mit dem älteren Geschlecht und seiner Geschmacklosigkeit zu halten. So groß die augenblickliche Entrüstung über die stachlichten Distichen war, die in unglaublichen Gemeinheiten gegen die Sudelköche von Weimar, die beiden stoßenden Ochsen, sich äußerte, so war die Wirkung des witzigen Strafgerichts auf die deutsche Literatur doch eine heilsame und nachhaltige. Die Scheidung zwischen der abgewirtschafteten Aufklärungsliteratur, als deren rührigster Vertreter Nicolai verspottet ward, und der von der kritischen Philosophie und von lebensvollem Erfassen der antiken Kunstform ausgehenden neuen Dichtung wurde durch die „Xenien" öffentlich vollzogen. Und die Freunde in Jena und Weimar gingen nun um so ernster daran, durch eigene Schöpfungen den Beweis für ihre Berechtigung zu der strengen satirischen Verurteilung zu erbringen. Dem „Xenien-Almanach" ließen sie den „Balladen-Almanach" folgen.

Goethe hatte in seiner Jugendzeit volkstümliche Balladen gedichtet, im „Erlkönig" und „Fischer" Naturstimmungen in Bilder und Vorgänge umgesetzt; Schiller hatte in früheren Jahren meist nur das Gebiet der komischen Romanze gestreift. In der Balladendichtung, die beide im Jahre 1797 mit besonderem Eifer kunstvoll pflegen, sucht Goethe dem Anekdotenhaften durch sinnig weise Lehren erhöhten Gehalt zu verleihen („Zauberlehrling" und „Schatzgräber"), den Sieg des allgemein Menschlichen über den Wandel religiöser Anschauungen und gesellschaftlicher Sittengesetze zu verkünden. So nimmt er in der „Braut von Korinth", wie früher Schiller in den „Göttern Griechenlands", Partei für der alten Götter bunt Gewimmel, die noch nicht das Opfer des Naturtriebes von der warmen Jugend heischten, und verkündet in „Gott und Bajadere", einer indischen Maria Magdalene-Legende, die auch der verworfenen Sünderin zu Hilfe kommende, reinigende Macht selbstlos hingebender Liebe. Erst in der dialogischen Balladenreihe von den Liebesschicksalen der Müllerin und dem Gespräch des gefangenen Grafen mit den Blumen („Blümlein Wunderschön") sucht Goethe wieder den früheren Volkston der Ballade zu treffen, der aber selbst ihm nicht mehr in alter Weise glücken will. Wenn Schiller diesen Bürger so leicht erreichbaren Ton anstrebt, so gerät er wie im „Ring des Polykrates" und „Gang nach dem Eisenhammer" leicht in einen die Parodie herausfordernden Versfall. Beim Anschlagen des hohen pathetischen Tones dagegen in den „Kraniche des Ibykus", wie im „Siegesfest" und in „Kassandra", im „Kampf mit dem Drachen", später noch in „Rudolf von Habsburg" weiß er sittlich-seelische Empfindungen in glänzenden Geschichtsbildern wirksam vorzuführen, im „Taucher" von ihm nie geschaute Naturerscheinungen

prächtig und stimmungsvoll vor Augen zu stellen. Während Goethe das „Gesellschaftslied", von dem er im „Taschenbuch auf 1804" und öfters zahlreiche Proben gab („Tischlied", „Die glücklichen Gatten", „Ergo bibamus"), gemütlich heiter hielt, benutzte Schiller selbst diese Gelegenheitslieder, um stets mit großem Sinne den Blick auf den Zusammenhang der geschichtlichen Entwickelung zu lenken („An die Freunde", „Die vier Weltalter", die beiden Punschlieder). Den Friedensschluß von Amiens und den Anfang des neuen Jahrhunderts aber wollte Schiller in einem Festgedichte feiern, in dem er aus der errungenen Sprach- und Geistesbildung Trost schöpfte für die politische Ohnmacht, zu der das deutsche Volk verurteilt sei, während Franke und Brite um der Welt alleinigen Besitz ringen. Schon einmal habe der deutsche Geist des Wahnes Ketten gesprengt und für alle Völker Freiheit der Vernunft erfochten; das langsamste Volk werde, wenn die Blume der schnellen, flüchtigen abgefallen, als goldne Frucht der Menschheit der Ernte zuschwellen. „Die Sprache ist der Spiegel einer Nation, wenn wir in diesen Spiegel schauen, so kommt uns ein großes treffliches Bild von uns selbst daraus entgegen. Unsre Sprache wird die Welt beherrschen."

So mächtig lebte bei scheinbarer Gleichgültigkeit gegen die politischen Vorgänge seiner Tage in Schiller der vaterländische Sinn, der ja auch in der „Jungfrau von Orleans" und im „Tell" ihn begeisternde Mahnworte sprechen ließ. Aber er begnügte sich, mußte sich damit begnügen, in stiller Dichterarbeit seinem Volk die geistigen Kräfte zu stärken, die es befähigen sollten, den Napoleonischen Weltherrschaftsplänen entgegen, siegreich seine nationale Eigenart zu behaupten. Nicht nach zufälligen einzelnen Äußerungen, die den politisch-völkischen Ansprüchen der so ganz veränderten Gegenwart widerstreiten, sondern nach ihren Leistungen und ihrer Bedeutung für die gleich nach Schillers Tod hereinbrechenden Prüfungsjahre ist der nationale Wert unserer klassischen Literatur abzumessen. Und dann erscheint er unschätzbar. Schon Ende 1803 kam die geistvollste Vertreterin der französischen Literatur, Frau von Staël, nach Weimar. Dort gewann sie die Eindrücke, welche sie dazu trieben, in dem Augenblicke, da die deutschen Regierungen besiegt Frankreich zu Füßen lagen, in ihrem von Napoleons Polizei 1810 vergeblich unterdrückten Buche „De l'Allemagne" der geistigen Überlegenheit Deutschlands zu huldigen.

Während Schiller sich bereits zu seiner neuen dramatischen Laufbahn rüstete, hatte Goethe den Übergang von der Idylle zum bürgerlichen Epos ausgeführt. Die Umarbeitung eines älteren Epos, des ihm seit langem aus Gottscheds Prosaübersetzung von 1752 bekannten „Reinecke Fuchs" (vgl. Bd. I, S. 252), hatte ihn schon nach dem Feldzug in der Champagne beschäftigt. Zu den satirischen Ausfällen des wenig veränderten alten Gedichts fügte er in seinen Hexametern einige neue Spitzen gegen politische Torheiten. Goethes alte Teilnahme für Geschichte und Technik der epischen Dichtung erhielt aber unerwartet neue Nahrung, als der ihm befreundete, scharfsinnige Professor Friedrich August Wolf zu Halle 1795 in seinen kritischen „Prolegomena ad Homerum" den Dichter Homer als eine Mythenbildung zu beseitigen und die allmähliche Entstehung von „Ilias" und „Odyssee" aus epischen Volksgesängen nachzuweisen versuchte. Hatte Goethe sich bei der herrlichen, stillbewegten Schilderung der im Augenblick des Scheidens hervorbrechenden, langsam gereiften Jugendliebe in „Alexis und Dora" noch im Rahmen der Idylle gehalten, so wagte er jetzt, Wolfs Kritik und Vossens Idylle, die liebliche „Luise", vor Augen, sich in die vollere epische Bahn. Im Herbste 1797 erschien „Hermann und Dorothea".

In der zur Einleitung des Epos bestimmten gleichnamigen Elegie betont Goethe selber, daß sein Gedicht deutsche, einfach natürliche Verhältnisse vorführe. Und an Meyer berichtete er im Dezember 1796, er habe „das rein Menschliche der Existenz einer kleinen deutschen Stadt in dem epischen Tiegel von seinen Schlacken abzuscheiden gesucht und zugleich die großen Bewegungen und Veränderungen des Welttheaters aus einem kleinen Spiegel zurückzuwerfen getrachtet. Die Zeit der Handlung ist ohngefähr im vergangenen

August". Die der Handlung des Gedichts zugrunde liegende Anekdote soll sich 1732 beim Durchzug der aus dem Salzburgischen vertriebenen Protestanten in einem Orte an der Altmühl ereignet haben. Die sofort in einer Schrift „Das liebethätige Gera gegen die Saltzburgischen Emigranten" erzählte Geschichte ist schon zwei Jahre später in G. G. Göckings „Vollkommene Emigrations-Geschichte von denen aus dem Erzbistum Salzburg vertriebenen Lutheranern" übergegangen. Goethe rühmte den äußerst glücklichen Gegenstand als „ein Sujet, wie man es in seinem Leben vielleicht nicht zweimal findet". Allein gerade die stoffliche Vergleichung seines Werkes mit der Quelle zeigt die Kraft und Tiefe der wie ein Selbsterlebtes aus Geist und Empfindung des Dichters hervorgehenden Neuschöpfung. Schon die Ersetzung des konfessionellen Hintergrundes, der die freudige Teilnahme der ganzen Nation verhindert hätte, durch den politischen aus der unmittelbaren Gegenwart, war ein Verdienst des Dichters. Des Vaters Bedenken gegen die Armut des Mädchens wird in dem Berichte zuletzt gehoben, indem die Salzburgerin ein Beutelchen mit Dukaten als Mitgift aufzuweisen hat. Goethe hat alles läuternd auf die „Naturformen des Menschenlebens" zurückgeführt und wie immer mit persönlichstem Leben erfüllt. Die völlig haltlose Vermutung, daß Frau von Türkheims, seiner Jugendgeliebten Lili, Flucht vor dem Revolutionstribunal die Anregung zur Schaffung Dorotheas gegeben habe, ist unbedingt zurückzuweisen. Wenn der Dichter aber bei Vorlesung von Hermanns Gespräch mit der Mutter sich, die Tränen trocknend, äußerte: „So schmilzt man bei seinen eigenen Kohlen", so dürfen wir uns wohl erinnern, daß Hermanns Mutter nach dem Vorbilde von Frau Rat Elisabeth Goethe ganz neu in die Handlung eingeführt worden ist. So einfach bürgerlich der Wirt zum Goldenen Löwen und seine Zechgenossen, Pfarrer und Apotheker, sich auch geben, so wußte Goethe doch in ihnen Typen zu gestalten, wie wir sie in Vossens Idylle kaum antreffen. Aus den engen bürgerlichen Verhältnissen wird der Blick auf die ungeheuren Welt- und Völkerbegebenheiten gelenkt, deren letzte Wogen in die Ruhe des ackerbautreibenden Städtchens hineinbranden. Die wandernden Scharen, die sich dem Rechtsspruche des Ältesten fügen, lassen den Blick des Dichters zurück in die Urzeiten der Menschheit und eine sich in Stürmen neu bildende Kultur schweifen. Mit Dorotheas verschollenem Verlobten wandert unsere Vorstellung in die stolze Bürgerstadt an der Seine, in den Krater, aus dem die revolutionäre Lava stieg. Aus der allgemeinen Erschütterung heraus aber gestaltet sich durch Hermanns und Dorotheas Neigung aufs neue wieder der uralte Bund, auf dessen fester Naturgrundlage Staat und Volk ruhen, die Familie. Und das gesunde Geschlecht wird den sicheren Mut finden, seine deutsche Eigenart der fürchterlichen Bewegung gegenüber mit selbstbewußter Kraft zu behaupten.

Von der ganzen Götter- und Genienmaschinerie des Renaissance-Epos und dem von der älteren Poetik geforderten Gleichnisprunk hat sich Goethe in dieser modernen Gegenwartsdichtung freigemacht. In dem einfach Natürlichen suchte er als Dichter wie als Mensch das Große und Wahre. Und selbst den Hexameter, der 1797 wohl als die einzig mögliche Form gelten mußte, hat er mit bewußter Vernachlässigung der von Voß geforderten griechischen Prosodie der schlichten deutschen Rede möglichst anzunähern gesucht. Das Homerstudium, dem Goethe seit den begeisterten Werthertagen treu geblieben war, machte sich ohne fremdartige Beimischung in der plastischen Gestaltung und Natürlichkeit des Ganzen wie des Einzelnen nur fördernd geltend. Soweit ein Epos am Ende der Aufklärungsepoche überhaupt möglich war, hatte Goethe die von Schiller bloß theoretisch ins Auge gefaßte Aufgabe für die deutsche Literatur durch die glückliche Tat gelöst.

„Die Alten" waren ihrem treuen Verehrer auch hier aus der Schule „in das Leben gefolgt". So mächtig wirkte jedoch die seit zwei Jahrhunderten herrschende Nachahmung der Antike trotz Herders Lehren fort, daß selbst der Dichter von „Hermann und Dorothea" gleich darauf, statt das geplante Tell-Epos auszuführen, dem Irrtum verfallen konnte, in einer kunstvollen, aber auch künstlich aufgebauten und ausgeschmückten „Achilleïs" als Homeride die „Ilias" unmittelbar fortsetzen zu wollen. Wenn Goethe, den Tod des göttlichen Thetissohnes besingend, sich in Stoff und Behandlung antikisierend vergriff, so hatte der klassisch gesinnte Dichter doch in demselben Jahrzehnt auch in der modernen Form des Epos, im Roman, die Ideen aus dem Leben und Streben seiner eigenen Zeit gestaltet. Von den sieben Bänden „Goethes neue Schriften", die er zwischen 1792 und 1800 in Ungers Verlag zu Berlin erscheinen ließ, sind vier gefüllt durch den Roman „Wilhelm

Meisters Lehrjahre" (1795—96). Schon zwanzig Jahre vor der Ausgabe hatte die Arbeit an dem Roman begonnen, und wieder erst nach zwei weiteren Jahrzehnten traten als Fortsetzung der „Lehrjahre" „Wilhelm Meisters Wanderjahre" hervor. Es ist also die Dichtung Goethes, die ihn nach dem „Faust" am längsten beschäftigt hat.

Aus dem ursprünglich beabsichtigten Roman über das Theaterwesen (vgl. S. 299) gestaltete sich bei Bereicherung äußerer und innerer Lebenserfahrung allmählich das Werk, das Treitschke als „eine Odyssee der Bildung" gerühmt hat. Die Frage „Wie bildet sich der Mensch?" liegt dem Ganzen zugrunde. Die Geheimgesellschaft des Turms mit ihren Symbolen, die schließlich Wilhelm den Meisterbrief ausstellt, erscheint uns wie vieles andere in den „Lehrjahren" veraltet. In einem Bild der Kulturbewegung des von Rosenkreuzern und Illuminaten Heil erhoffenden 18. Jahrhunderts dürfen aber Geheimbünde, die, an der Vervollkommnung ihrer Mitglieder arbeitend, Genossen heranziehen, nicht fehlen. Zu einem harmonisch freien Menschen soll Wilhelm erzogen werden (vgl. S. 299), damit der so Herangebildete dann in den „Wanderjahren" fähig sei, als nützliches Glied der menschlichen Gesellschaft zu wirken. In dem Streben nach ästhetischer Ausbildung will der Kaufmannssohn Wilhelm aus seiner engen bürgerlichen Sphäre heraus. Es ist ein Irrtum in seinem dunkeln Drange, wenn er, von einem dilettantischen Triebe verleitet, im Schauspielerkreise sein Ziel zu erreichen glaubt. Shakespeares Dramen, diese aufgeschlagenen, ungeheuren, sturmbewegten Schicksalsbücher, reizen ihn zum tätigen Leben in der wirklichen Welt. Er lernt in den Adelskreisen den befreienden Wert sicherer Beherrschung der gesellschaftlichen Formen, das „Welt haben", worauf der an den Weimarer Hof versetzte Frankfurter Bürgerssohn selber besonderen Nachdruck legte. Wilhelm sieht gleich seinem Lieblingshelden Hamlet in dem fürstlichen Heerführer, im Roman Prinz Heinrich von Preußen, das tatenreiche große Leben an sich vorbeifluten. Aber die aus hinterlassenen Aufzeichnungen des Fräuleins von Klettenberg mit nachempfindendem Feinsinn gestalteten „Bekenntnisse einer schönen Seele" lehren Wilhelm auch die Tiefe des sich sehnenden Gemütes kennen, das abseits von jenem Reich des schönen Scheins sich unter Schmerzen seine innere, religiöse Welt aufbaut. Leidvollstes Menschenschicksal ragt in dem geheimnisvollen Harfner düster in Wilhelms nächste Umgebung herein. Die seelenlos sinnliche Philine und die in seelischer Sehnsucht das Körperliche verzehrende Mignon streiten sich um Wilhelm, bis er aus der mannigfaltigen Schar weiblicher Wesen die ihm bestimmte adlige Gefährtin in Nataliens gesundem Ebenmaße findet. Der Abschluß des Romans mit drei Ehen zwischen Bürgerlichen und Adligen entspringt der sozialen Absicht, dem Bürgerstand in seinem Vertreter Wilhelm die freiere Lebensbildung zu erschließen, die vor der Revolution der Adel als sein Vorrecht ansah.

Während Schillers briefliche Kritik bewundernd, gleichsam mitschaffend der letzten Ausfeilung des Romans mit ihrem Rate folgte, bereitete dessen naturgetreue Wiedergabe der Wirklichkeit den älteren Zeitgenossen Ärgernis. Die vergnügten sich lieber an den bunten, tugend- und rührsamen Familiengeschichten, in denen der Feldprediger August Heinrich Julius Lafontaine zu Halle (1758—1831) eine nicht unbedeutende Begabung rasch in Vielschreiberei verflachen ließ („Der Sonderling", 1793; „Clara du Plessis", 1794). Den Romantikern dagegen wurden die „Lehrjahre" sofort ein Lehrbuch der Lebenskunst, ein unvergleichlich Höchstes der gesamten deutschen Literatur. Von Novalis' „Ofterdingen" und Dorothea Schlegels „Florentin" bis zu Mörikes „Maler Nolten" und Kellers „Grünem Heinrich" zieht sich die vielgestaltige Reihe der unter „Wilhelm Meisters" Nachwirkung entstandenen Romane. Goethe selbst aber, der in seinem großen Kulturroman den Rahmen so weit und lose gespannt hatte, um die ganze Fülle der Erscheinungen in ihm aufzunehmen, schuf bereits wenige Jahre nach Schillers Tod „Die Wahlverwandtschaften" (1809), in deren strenggegliedertem Aufbau er gerade durch den enggeschlossenen Kreis des zwischen vier Personen sich abspielenden Empfindungsstreites den vollen tragischen Eindruck erzielte. Erscheinen „Meisters Lehrjahre" heute bereits teilweise etwas verblaßt, so hat man die aus einer „tief leidenschaftlichen Wunde" entsprießenden „Wahlverwandtschaften" als das erste frühe Muster des modernen Romans gefeiert.

Goethe selbst betonte, es sei in der zum Roman ausgewachsenen Novelle kein Zug, den er nicht erlebt, aber auch keiner so, wie er ihn erlebt habe. Die anmutige Minna Herzlieb, des Jenenser Buchhändlers Frommann Pflegetochter, war, wie Goethes im Winter 1807 auf 1808 an sie gerichteter „Sonettenkranz" erzählt, unter seinen Augen herangewachsen. Nicht verzehrende Liebesglut, wohl aber warme Neigung zu der aufgeblühten Jungfrau überraschte den eben mit Christiane vermählten Dichter. Zerschellte einst Werthers Leidenschaft an der Schranke von Lottens Ehe, so sucht Baron Eduard sich vom Band seiner Ehe mit Charlotte frei zu machen, sobald ihm deren Pflegetochter Ottilie (Minna Herzlieb) gegenübertritt, während Charlotte selber und der Hauptmann ihre Neigung entschlossen niederkämpfen. Wie chemische Stoffe bestimmter Anziehungskraft gegenüber eine Mischung lösen und eine neue Verbindung eingehen, so werden auch Menschen durch die Naturnotwendigkeit einer Wahlverwandtschaft zueinander gezogen. Dem Naturtriebe steht aber die sittliche Pflicht entgegen. Die Gesellschaft hat ein Recht, die Heilighaltung der Ehe als der Grundlage aller Kultur zu fordern, eine von Goethe auch sonst wiederholt scharf betonte Überzeugung, mit deren Vertretung im Romane die Person Mittlers mit fast unkünstlerisch tendenziöser Aufdringlichkeit betraut erscheint. Und indem Ottilie erst nach dem Ertrinken von Eduards und Charlottens Kind die Schuld ihrer Leidenschaft erkennt, sühnt sie die schuldige Liebe durch Verweigerung aller irdischen Bedürfnisse, wählt also gerade jene Art des Selbstmordes, die von Schopenhauer als die einzige berechtigte anerkannt wird, da in ihr die Verneinung des Willens zum Leben rein verwirklicht wird. Durch Selbstüberwindung befreit sie sich sterbend von der Gewalt des Begehrens, die alle Wesen bindet, und legendenhaft versöhnend klingt die mit wunderbarer Kunst durchgeführte, schmerzdurchbebte Entsagungsdichtung aus.

Die „Wahlverwandtschaften" gehören zu den Werken Goethes, deren sittlicher Ernst und Lebenstiefe nur langsam und in engeren Kreisen Verständnis erwerben konnte. Die für alle verständlichen, begeisternden Bilder und Worte dagegen wußte Schiller zu finden, als er nach langer Vorbereitung endlich wieder zum Drama zurückkehrte. Im Frühjahr 1791 war aus der Bellomoschen Wandertruppe, die seit 1783 in Weimar spielte, das weimarische Hoftheater hervorgegangen, das Goethe bis zum April 1817 leitete, wo er durch eine schlau angezettelte Intrige der herzoglichen Mätresse, die Karl Augusts Hundeliebhaberei auszunützen verstand, in kränkendster Weise von der Stelle verdrängt wurde, an der er sechsundzwanzig Jahre lang zum Ruhme Weimars und zum Heile der dramatischen Kunst mit liebevoller Mühe tätig gewesen war. Blieb Goethe in den Anforderungen an die Darsteller wohl auch zu sehr beeinflußt von „des falschen Anstands prunkenden Gebärden", der bienséance der französischen Schauspielkunst, welcher er seine ersten nachhaltigen theatralischen Jugendeindrücke verdankte, so drang er doch auch unablässig auf die Hauptsache: das einmütige Zusammenwirken zu harmonischem Gesamteindruck der Dichtung, die Ausbildung eines festen einheitlichen Stils. Es ist dasselbe Darstellungsideal, das unter dem unmittelbaren Eindrucke der Goethischen Theatervorstellungen Immermann in Düsseldorf, in späterer Zeit die Meininger und Richard Wagner anstrebten.

Am 12. Oktober 1798 wurde das neu ausgestattete Weimarer Theater mit „Wallensteins Lager" eröffnet, in dessen „Prolog" es Schiller selbst aussprach, in der ernsten Zeit, da auf des Lebens Bühne um der Menschheit große Gegenstände gerungen werde, müsse auch die Kunst auf ihrer Schattenbühne höheren Flug versuchen, wenn sie nicht durch die gemeine Wirklichkeit beschämt werden wolle. Im April 1799 konnten dann „Die Piccolomini" und „Wallensteins Tod" mit dem Vorspiel in Weimar aufgeführt werden. Im Sommer 1800 erschien das gedruckte Werk im Cottaschen Verlage zu Tübingen und erlebte rasch hintereinander mehrere Auflagen.

Mit dem „Wallenstein", von dem Goethe noch ein Vierteljahrhundert später urteilte,

er sei so groß, daß „in seiner Art zum zweiten Male nicht etwas Ähnliches vorhanden ist", wurde das neuere deutsche Drama geschaffen. Schiller hat in den Briefen an Körner und besonders an Goethe über die Schwierigkeiten und langsamen Fortschritte der Arbeit ausführlich berichtet, so daß wir die lehrreiche Entstehungsgeschichte des Werkes so genau wie kaum die irgend eines anderen zu überblicken vermögen.

Schiller war sich vollkommen klar bewußt, daß es sich um Schaffung eines neuen Dramenstiles handle. Er sah die auf Herstellung eines in sich harmonisch geschlossenen Ganzen und auf Gesamtwirkung gerichtete Absicht in so schroffem Gegensatz zu seinen durch Einzelheiten wirkenden Jugenddramen, daß er im September 1794 klagte: „Was ich je im Dramatischen zur Welt gebracht, ist nicht sehr geschickt, mir Mut zu machen. Im eigentlichsten Sinne des Wortes betrete ich eine mir ganz unbekannte, wenigstens unversuchte Bahn, denn im Poetischen habe ich seit drei, vier Jahren einen völlig neuen Menschen angezogen."

Wallenstein hatte nicht bloß in den Haupt- und Staatsaktionen der Wanderbühnen seine Bühnenrolle gespielt (vgl. S. 23 und 94); noch 1786 war von dem Oldenburger Gerhard Anton von Halem ein fünfaktiges Schauspiel „Wallenstein" veröffentlicht worden, das 1794 in Halems „Dramatische Werke" Aufnahme fand. Schiller war jedoch nicht durch irgendwelche Dichtungen, sondern durch seine Ausarbeitung der „Geschichte des Dreißigjährigen Krieges" mit dem habsburgischen Feldhauptmann vertraut geworden. Mit der Ermordung Wallensteins erlosch Schillers wärmere Teilnahme für seine historische Arbeit. Aber schon im Januar 1791 taucht der Plan eines Wallensteindramas vor Schiller auf, und 1794 hat er in Ludwigsburg seinem Jugendfreunde Friedrich Wilhelm von Hoven bereits mehrere Prosaszenen aus seiner neuen Dichtung vorgelesen. Allein trotz andauernder Beschäftigung mit dem Stoffe fand Schiller seine Vorarbeiten so ungenügend, daß er in seinem Kalender erst den 22. Oktober 1796 als den eigentlichen Anfang der Arbeit bezeichnete, die ihn dann bis zum 17. März 1799 derart in Anspruch nahm, daß während dieses Zeitraums zwanzig Monate ausschließlich davon ausgefüllt wurden.

„Formlos und endlos" sah der ernstlich brütende Dichter im November 1796 trotz jahrelanger Vorarbeit „das unglückselige Werk" noch immer vor sich liegen. Nur durch das umfassendste und eindringendste Quellenstudium glaubte er den widerspenstigen Stoff dichterisch beleben zu können. Wir besitzen für die vollendeten Stücke Schillers nicht mehr die geschichtlichen und geographischen Auszüge, die öfters in Frag- und Antwortlisten formulierten dramaturgischen Erwägungen der einzelnen Motive und des Handlungsverlaufes, die ausführlichen Charakteristiken jeder Person, wie sich solche Zeugnisse unermüdlichen Fleißes und gewissenhaftester Sorgfalt für „Demetrius" und andere bloß begonnene Dramen von Schillers Hand erhalten haben. Allein die Briefe schon würden zum Belege genügen, daß Schiller vom „Wallenstein" an bei allen seinen Dramen um solche feste Grundlage besorgt war. Dies erneute und erweiterte Quellenstudium ermöglichte dem Dichter sogar eine zutreffendere Beurteilung des rätselvollen Friedländers, als der Geschichtschreiber Schiller sie gefunden hatte.

Von leidenschaftlicher Parteiergreifung für seinen Helden, wie der Schöpfer von Karl Moor, Fiesko und Posa sie geübt hatte, suchte sich der diesmal nur mit der Liebe des Künstlers überlegend gestaltende Dramatiker freizuhalten. In dem verwegenen Charakter Wallensteins sah Schiller den Typus des Realisten, wie er im letzten Teile seiner Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung ihn entworfen hatte. Einem verbrecherischen Plane strebt der ehrgeizige Rechner, der alles nach praktischem Nutzen und Erfolg

abschätzen möchte, nach. Und der Ehrgeizige, dessen Größe beim Mangel sittlicher Erhabenheit einzig vom Erfolge abhängt, scheitert mit seinem Unternehmen, das er selbst als bloß entworfen oder mißlungen als „gemeinen Frevel" bezeichnet. Um trotzdem seinen düsteren Helden zu heben, bediente sich Schiller zweier Hilfsmittel. Er stellt dem finsteren Friedländer die Lichtgestalt Max Piccolominis an die Seite. Indem der Dichter uns dazu bringt, den Verräter mit Max' liebenden Augen zu sehen, sichert er Wallenstein unsere Teilnahme und trotz alles Fehlschlagens unseren Glauben an seine großen Eigenschaften. Nichts ist törichter, als Schiller wegen des Liebespaares Max und Thekla eines unkünstlerischen Zugeständnisses an den verweichlichten Geschmack rührseliger Zuschauer zu zeihen. Nicht als Liebesepisode, sondern gerade im Hinblick „auf die Totalität der Tragödie" hat Schiller die idealistisch Liebenden dem vom irdischen Begehren beherrschten Wallenstein beigesellt. Er hat den Verräter an seinem Kaiser aber noch weiter gehoben, indem er ihn ins anziehende Halbdunkel des Sternenglaubens stellte, und sein Verbrechen gemildert, indem er „die größte Hälfte seiner Schuld den unglückseligen Gestirnen zuwälzt".

Man hat deshalb Schillers Wallensteindichtung beschuldigt, das erste böse Beispiel der Verirrung der Schicksalsdramen zu bilden. Aber gerade Schiller, der in seinen philosophischen Studien den Willen als den Geschlechtscharakter der Menschheit erklärt hatte, war weit entfernt von der dumpfen Erschlaffung, in die das spätere Schicksalsdrama das Verantwortlichkeitsgefühl des Individuums abschwächte. Illos Ausruf „In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne" genügt zur Aufklärung, wie wenig der Dichter geneigt war, eine willenlose Abhängigkeit des Einzelnen vom Sternenlaufe anzunehmen, wie ja auch Goethe (26. April 1797) ohne weiteres das Schicksal im Trauerspiel mit der „entschiedenen Natur des Menschen, die ihn blind da- oder dorthin führt", für gleichbedeutend erklärte. Wenn Schiller aber seinerseits in einem Briefe an Goethe unter Berufung auf den Shakespearischen Macbeth äußert, das eigentliche Schicksal müsse mehr als der eigene Fehler des Helden zu seinem Unglück tun, so versteht er unter Schicksal nicht eine vorbestimmende Orakelmacht, sondern was man im Ausgang des 19. Jahrhunderts als das Milieu zu bezeichnen liebte. Die Wallenstein anvertraute Macht hat sein Herz verführt, wie die Gelegenheit zum Diebstahl verleitet. Wohl mit Absicht hebt Schiller die Möglichkeit der Wahl und Rückkehr Wallensteins, d. h. also die Freiheit seines Willens, mehrmals hervor. In dem großen Monologe (Wallensteins Tod, I. Akt, 4. Auftritt), von dem Dichter selbst als Achse des ganzen Stückes bezeichnet, läßt er den Helden klagen, wie aus seinen frevlen Gedanken und halben Taten sich dem erst frei Wollenden nun eine zwingende Schicksalsmacht auftürme. Daß sein „Lager" nur Friedlands Verbrechen erkläre, hat Schiller von Anfang an erkannt. Er sah aber lange Zeit keine Möglichkeit, die Basis von Wallensteins ganzem Unternehmen, die Armee, und das entscheidende Gegenspiel in Wien vor Augen zu führen. In seiner „abgeschiedenen, von allem Weltlauf getrennten Lage" kostet es dem armen Poeten unendliche Mühe, „eine solche fremdartige und wilde Masse zu bewegen und eine so dürre Staatsaktion in eine menschliche Handlung umzuschaffen". Zweifellos hätte Shakespeare ganz einfach einige Auftritte am Wiener Hofe spielen lassen, in dessen Vorzimmern ja auch Halem seinen einleitenden Dialog zwischen Baron Questenberg und Graf Piccolomini verlegt hat. Schiller dagegen, der während der Arbeit am „Wallenstein" Lessings Dramaturgie und Aristoteles' Poetik wie Sophokles' Tragödien und Shakespeares Königsdramen eifrig studierte, wollte dem neu zu gründenden deutschen Drama eine strengere Geschlossenheit geben. Wie Schiller uns vom Anfang bis zum Schluß in Wallensteins nächstem Umkreise, zuerst in Pilsen, in den zwei letzten Aufzügen in Eger, festhält, so drängt er auch zeitlich die ganze Handlung in Wallensteins vier letzte Lebenstage — die Ermordung fand statt am 25. Februar 1634 — zusammen. Tieck sann im Gegensatze zu Schiller darauf, den

Dreißigjährigen Krieg in einer Reihe von Dramen zu behandeln, und Otto Ludwig wollte seinen geplanten „Albrecht von Waldstein" mit dem Reichstage zu Regensburg beginnen lassen. Im Gegensatz dazu zeigt Benjamin Constants Zusammenziehen der Wallensteindichtung in fünf, ohne Szenenwechsel sich abspielende Aufzüge für die französische Bühne, wie frei und eigenartig sich Schiller ebenso den Gefahren der klassizistischen Dramatik wie der verführerischen Freiheit Shakespeares gegenüber gestellt hat. Mit wunderbarer Kunst hat er uns über die kurze Zeitspanne, innerhalb deren sein Werk spielt, zu täuschen verstanden: durch Questenbergs Audienzszene, Wallensteins und anderer Erinnerungen läßt er den ganzen Verlauf des Krieges, anfangend vom Prager Fenstersturz, an unserem geistigen Auge vorüberziehen. Gleich in der einleitenden Szene versetzt uns Isolani, wie später der Herzogin Bericht, an den Wiener Hof, dessen Wühlereien uns Questenberg in feiner, der Kapuziner und die Bedienten in derberer Weise anschaulich machen. Für die Kapuzinerpredigt haben die Schriften Abrahams a Santa Clara (vgl. S. 43) dem Dichter gute Dienste getan, nachdem ihm einmal der geniale Einfall gekommen war, von der Haupthandlung ein Vorspiel „Die Wallensteiner" abzusondern, um uns die schwankende Grundlage von des Feldherrn Macht, die leicht zu ändernde Stimmung des Heeres vor Augen zu führen. Die Teilung des eigentlichen Dramas in die zwei Teile der „Piccolomini" und von „Wallensteins Tod" erfolgte einzig aus praktischen Gründen, und von einer Wallensteintrilogie kann bei dem ununterbrochenen Zusammenhange der zehn Aufzüge keine Rede sein.

Noch als die Arbeit bereits weit fortgeschritten war, hatte Schiller an der Prosa festgehalten. Für das bunte Lagerbild, welches in das ideal gehobene Reiterlied ausklingt, konnte die Prosa jedoch nicht genügen. So wählte Schiller mit glücklichem Griffe zur Darstellung dieser die Charaktere ihrer Führer widerspiegelnden Soldateska den Knüttelvers, der Muse „altes deutsches Recht, des Reimes Spiel". Für das Drama selbst aber entschloß er sich zur Anwendung des Blankverses (fünffüßig reimloser Jambus), der eben während Schillers Arbeit am „Wallenstein" durch August Wilhelm Schlegels Übersetzung auch zum erstenmal als die Hauptform von Shakespeares Dramensprache in Deutschland bekannt wurde. Nicht durch Lessings „Nathan" oder Goethes „Iphigenie" noch durch Schillers eigenen, für die Bühnen meist in Prosa übertragenen „Don Karlos", sondern erst durch den „Wallenstein" ist der Blankvers im deutschen Drama und auf der deutschen Bühne zur Vorherrschaft gelangt. Der „Wallenstein" nimmt auch durch Lösung dieser formalen Frage in der Geschichte unseres Dramas eine entscheidende wichtige Stellung ein. Als Goethe seine Verdeutschung des Voltairischen „Mahomet" auf die Weimarer Bühne brachte, hatte Schiller gerühmt, daß wir, auf der Spur des Griechen und Briten ins Heiligtum der dramatischen Kunst eindringend, uns unsere eigenen Lorbeeren geholt hätten. Eben im „Wallenstein" war diese Neugestaltung eines bestimmten deutschen Tragödienstils im Gegensatz zur Ungebundenheit der altenglischen Bühne und der unfreien französischen Tragédie endlich voll erreicht worden. Als Professor Wilhelm Süvern in Berlin, später Wilhelm von Humboldts Mitarbeiter bei Einrichtung der Berliner Universität, in einem eigenen Buche über den „Wallenstein" bei aller Anerkennung des Werkes doch klagte, daß Schiller sich nicht enger an das griechische Drama angeschlossen habe, lehnte der Dichter diese Forderung entschieden ab (26. Juli 1800).

So unbedingt er Süverns Verehrung der Sophokleischen Tragödie teile, so töte man doch die lebendige Kunst, wenn man das Erzeugnis einer individuell bestimmten Zeit der ganz anders gearteten Gegenwart zum Maßstab und Muster aufdringe. Unsere, freilich erst noch zu schaffende, Tragödie müsse durch Kraft

und Charaktere das Gemüt erschüttern und erhaben rühren, die gemeine Denkart des Zeitgeistes niederringen, während Sophokles einem glücklichen Geschlechte die reine Schönheit bieten durfte. Das Bekenntnis schützt zugleich vor Verkennung der Ausnahmestellung, welche die antikisierende „Braut von Messina" im Kreise von Schillers Dichtungen einnimmt.

Bald nach Vollendung des „Wallenstein" war Schiller im Dezember 1799 von Jena nach Weimar übergesiedelt, um die unmittelbare Fühlung mit dem Theater zu erlangen, die ihm jetzt, da er sich vollständig dramatischen Arbeiten widmen wollte, unerläßlich schien. So wirkten die geistig eng Verbundenen, Schiller und Goethe, nun auch in nächster räumlicher Nähe zusammen. Der Unterschied in ihrer Arbeitsweise machte sich gerade jetzt wieder deutlich bemerkbar. Wenn bei Goethe eine Lebenserfahrung, in ein dichterisches Selbstbekenntnis umgesetzt, sich endlich aus seinem Innern losgelöst hatte, so trat ein Stillstand in seinem Schaffen ein (vgl. S. 293); das Schicksal mußte ihm erst neue Lebensszenen bereiten, ehe es ihn wieder zu dichterischem Aussprechen antrieb. Schiller dagegen fühlte nach Abschüttelung der drückenden Arbeitslast des „Wallenstein" eine unbehagliche Leere. Hatte er am „Wallenstein" das dramatische „Handwerk mehr gelernt", so drängte es ihn, nun in einer Reihe von Bühnenwerken die erworbene Kunstfertigkeit anzuwenden und weiter zu entwickeln. Zwar Soldaten, Helden und Herrscher hatte er zunächst herzlich satt, aber bei geschichtlichen Stoffen harrte er aus. Am 26. April 1799 verzeichnete er im Kalender den Beginn des Quellenstudiums zu einer „Maria Stuart", deren Schatten ihm zum erstenmal einstens in Bauerbach erschienen war. Bereits am 14. Juni 1800 konnte Schillers „Maria" in Weimar die Bühne betreten, und zwei Tage später berichtet der rastlos Schaffende an Körner schon von den Anstalten zu einer neuen Arbeit, der romantischen Tragödie „Die Jungfrau von Orleans", die am 18. September 1801 ihre erste Aufführung erlebte, und zwar in Leipzig, da der an Voltaires „Pucelle d'Orléans" gewöhnte Herzog nicht wünschte, daß in Weimar seine Mätresse Karoline Jagemann die Rolle der Jungfrau spiele.

Je mehr Schiller sich des Organs seiner Kunst bemächtigte, um so mehr überzeugte er sich auch davon, daß die Idee eines Trauerspiels immer beweglich und werdend sein müsse, jeder neue Stoff die sich ihm anpassende Form finden müsse. So wählte er für „Maria Stuart" eine möglichst geschlossene Form, während er für die Wunder und Schlachtszenen der „Jungfrau" sich mehr Shakespeare annäherte. Wieder wie im „Wallenstein" läßt er uns nur aus Marias Bekenntnissen und den Reden ihrer Umgebung von ihrer Vorgeschichte erfahren. Die Handlung selbst setzt, um den ganzen Gerichtsgang auf die Seite zu bringen, erst nach der bereits erfolgten Verurteilung Marias ein, und bloß um die Frage nach der Vollziehung oder Vereitelung des Urteils bewegt sich das ganze Stück. Schiller bezeichnet diese Gestaltung als die Euripideische Methode der „vollständigsten Darstellung des Zustandes".

Mehr noch als im „Wallenstein" strebt Schiller in der „Maria Stuart" danach, die „Staatsaktion" hinter den Gegensätzen der Charaktere zurücktreten zu lassen. Er selber erklärte das Zusammentreffen der beiden Königinnen „an sich moralisch unmöglich", während die Szene doch den notwendigen dramatischen Höhepunkt des ganzen Stückes bildet. Maria, die mehr als physisches Wesen rühren als ein persönliches und individuelles Mitgefühl entzünden soll, geht aus dieser höchsten Steigerung ihrer Affekte geläutert hervor, während Elisabeth, zur Heuchelei gezwungen, moralisch immer tiefer sinkt. Die großen religiös-politischen Gegensätze des elisabethanischen England kommen nicht in den beiden Frauen zum Austrag; ihre Vertreter sind der papistische Schwärmer Mortimer und der ebenso rücksichtslose Eiferer für Englands Wohl, Lord Burleigh. Wie Schiller in Mortimers Erzählung die Machtmittel und den Glanz der katholischen Kirche unserer Einbildungskraft vorführt, so entwickelt er in Marias Streitgespräch mit Burleigh in meisterhafter Kürze die englischen Verhältnisse von Heinrich VIII. bis zum Zeitpunkt der Handlung.

Wenn Schiller in der „Jungfrau von Orleans" in freierer Form den ganzen Lebensgang Johannas von ihrer Berufung bis zu dem vom Dichter erfundenen Tod auf dem Schlachtfeld an uns vorüberziehen läßt, so mag die zwischen „Maria Stuart" und der „Jungfrau" unternommene Bearbeitung des „Macbeth" dazu beigetragen haben. Das gesteigerte Gefühl der Heldin in lyrischen Silbenmaßen sich aussprechen zu lassen, hatte Schiller bereits in der „Maria Stuart", und zwar unter Berufung auf die griechischen Stücke, begonnen. Wir brauchen daher auch in Johannas lyrischen Monologen keineswegs etwa an eine Einwirkung Tiecks zu denken, wie überhaupt die Bezeichnung „romantische Tragödie" nicht dazu verleiten sollte, aus ihr eine Annäherung an die Schiller unsympathische romantische Schule zu folgern. Der spöttischen Behandlung mittelalterlichen Wunderglaubens und aller von der Schulweisheit nicht zu erklärenden Dinge zwischen Himmel und Erde, jener Auffassung, durch die Voltaires Witz die „Pucelle d'Orléans" (1755) geschändet habe, setzte Schiller mit voller Absichtlichkeit seine aus warmem Herzen geschaffene Lichtgestalt entgegen. Ja er hat in dem Gedichte „Voltaires Pücelle und die Jungfrau von Orleans" noch ausdrücklich auf diesen Gegensatz der zersetzenden Aufklärungsperiode und seiner dichterischen Verklärung hingewiesen. Schiller wollte ursprünglich der Geschichte gemäß den Prozeß vorführen, welcher der gefangenen Hexe von den Engländern gemacht worden war. Statt dessen läßt er Johanna sich aus der Gefangenschaft befreien durch das vor den Augen der Zuschauer sich vollziehende Wunder.

Nicht bloß Gegner Schillers, sondern auch treue Bewunderer, wie etwa Graf Platen und der Ästhetiker Friedrich Theodor Vischer, um zwei grundverschiedene Kritiker zu nennen, haben Bedenken gegen die „Jungfrau von Orleans" ausgesprochen, während doch der Dichter selbst sie als sein Lieblingswerk bezeichnete und gerade dieser Gestalt geweissagt hat: „Dich schuf das Herz, du wirst unsterblich leben." In der Tat entspricht eben die Jungfrau von Orleans vielleicht mehr als irgendeine andere tragische Gestalt Schillers seinen theoretischen Anschauungen. Sie ist die Verkörperung von Schillers Auffassung der „schönen Seele". In vollkommener Einheit mit der Natur — naiv — tritt uns das fromm kindliche Schäfermädchen entgegen; ihr beschränktes Sein ist harmonisch in sich abgerundet, aber verdienstlos, da die Möglichkeit, anders zu empfinden, für sie noch nicht vorhanden ist. Ihr Charakter gewinnt erst Interesse, wird ein moralischer, nach Schillers Terminologie ein bestimmter, nicht bloß ein allgemein bestimmbarer, wenn die Entzweiung von Pflicht und Neigung eintritt. „Von ihren Göttern deseriert", ganz auf sich selbst gestellt, muß sie im Kampfe sich die Einheit ihres Innern wieder erringen, die dann nicht mehr eine instinktive, sondern eine bewußte, verdienstvolle geworden ist, während die unversucht gebliebene Tugend eben keine Tugend ist. Pflicht und Neigung erscheinen nunmehr in Johannas schöner Seele verschwistert, sie ist sich keiner Schwachheit mehr bewußt, der Wille ist durch seine Selbstvernichtung frei geworden. Wünscht man außerdem noch durchaus eine tragische Schuld zu konstruieren, so kann man sie darin finden, daß Johanna, die nur „blindes Werkzeug" sein sollte, mit Stolz sich frei von allen Banden des Geschlechts und Herzens erklärt. Mit dieser Abweisung von Montgomerys, einer Homerischen Szene nachgebildetem Flehen macht Johanna sich bereits durch Überhebung (Hybris) schuldig. Die Versuchung durch Lionel ist dann schon Strafe ihres Gottes. Hatte sie von Naturrecht und -pflicht des Weibes zu schroff als von einem Grauen und einer Entheiligung sich abgewendet, so gibt die Geläuterte in freudigem Gehorsam, den die Gottesmutter selbst als des Weibes schweres Los auf Erden gepriesen hatte, sich als Opfer ihrer Aufgabe hin. Ihr Intellekt hat über den Willen gesiegt, sie hat sich den inneren Frieden errungen.

Der leidenschaftlich national gesinnte Shakespeare hatte in der Feindin der englischen Kriegsheere nur die buhlende Teufelsdirne gesehen. Der ideal gesinnte Historiker und Dichter Schiller begeistert sich und seine Leser an der Reinheit der kindlichen Retterin ihres Volkes. Dem Königsmorde der französischen Jakobiner stellt er den Preis des im Volke wurzelnden Königtums gegenüber, und im Widerspruch zur weltbürgerlichen Gesinnung Posas und des 18. Jahrhunderts findet er Herzenstöne, den Kampf fürs Vaterland und

seine Ehre als das Heiligste zu preisen. Der hinreißende Schwung und Glanz von Schillers Poesie, die lautere Begeisterung seiner hohen Seele ergreifen uns immer aufs neue beim Lesen wie beim Sehen dieser warm und tief empfundenen Dichtung.

Nach Vollendung der „Jungfrau von Orleans", deren Buchausgabe als Kalender auf das Jahr 1802 bei Unger in Berlin erschienen war, während alle übrigen Dramen Schillers im Cottaschen Verlag herauskamen, trat in des Rastlosen Schaffen eine Stockung ein. Er wünschte der Armut der deutschen Bühne an guten Stücken indessen auch noch durch andere Tätigkeit als seine eigenen Dichtungen aufzuhelfen, indem er in den Zwischenzeiten selbständigen Schaffens fremde Stücke für eine Sammlung „Deutsches Theater" bearbeiten wollte. Schon in Mannheim hatte er daran gedacht, den Shakespearischen „Timon" für die deutsche Bühne einzurichten; statt dessen lieferte er nun trotz seiner höchst dürftigen Kenntnis der englischen Sprache 1800 eine Übersetzung und Umgestaltung des „Macbeth", der noch in seinen letzten Lebensmonaten die gemeinsam mit Heinrich Voß ausgeführte Verdeutschung und Bühneneinrichtung des „Othello" folgte. Wie um Schillers Selbständigkeit zwischen den nacheinander unsere dramatische Dichtung beherrschenden fremden Vorbildern zu erhärten, steht diesen Shakespeare-Bearbeitungen Schillers mustergültige Umsetzung der Racineschen Alexandriner-Reimpaare von „Phädra" (aufgeführt am 30. Januar 1805) und der Einleitungsszene von „Britannicus" in deutsche Blankverse gegenüber. Zeitlich zwischen „Macbeth" und „Phädra" erfolgte aber außer der Prosabearbeitung der beiden französischen Lustspiele von Louis Benoît Picard, „Der Neffe als Onkel" und „Der Parasit oder die Kunst sein Glück zu machen", die dichterisch selbständige Ausgestaltung von Graf Carlo Gozzis tragikomischem Märchen „Turandot" (aufgeführt am 30. Januar 1802). Daneben richtete Schiller noch Lessings „Nathan", Goethes „Egmont" und „Iphigenie" für die Weimarer Bühne ein.

Wenn die poetische Ausschmückung von Werthes' Prosaverdeutschung des venezianischen Märchens „Turandot" am meisten eigene Zutaten Schillers erforderte, so ist seine Macbeth-Bearbeitung am lehrreichsten für Schillers klares und richtiges Erfassen der Aufgabe und Beschränkung der neueren deutschen gegenüber der altenglischen Bühne. Schiller suchte im „Macbeth" wie beim „Egmont" durch Verlegung und Zusammenfassen den Szenenwechsel möglichst zu vermindern; die Ausmalung einzelner Momente, wie die gräßliche Ermordung von Macduffs Familie, ließ er weg, stark Realistisches, wie die Gemeinheit der Hexen, den betrunkenen Pförtner und seine höllischen Vergleiche, milderte er. Statt der Anwendung von Vers und Prosa führte er schlechtweg den Blankvers durch. Sehr mit Unrecht haben die Romantiker Schiller diese Änderungen zum Vorwurf gemacht, mit denen er seine künstlerische und geschichtliche Einsicht von dem notwendigen Wechsel künstlerischer Formen und Mittel in Abhängigkeit von dem Wechsel der Zeiten und ihrer Aufgaben glänzend betätigte.

Allein wie klar Schiller die Notwendigkeit für das Drama, den Anforderungen der Gegenwart zu entsprechen, auch erkannte, so fühlte er sich durch Wilhelm von Humboldts Wort, er sei der modernste aller neuen Dichter, doch zu dem Versuche gereizt, ob er „als Zeitgenosse des Sophokles auch einmal einen Preis davongetragen haben möchte". Anderseits beschlich den gewissenhaften Diener reinster Kunst die Besorgnis, bei der vielseitigen Berührung des dramatischen Dichters mit der großen Masse könnte es leicht geschehen sein, daß er, indem er die deutschen Bühnen mit dem Geräusch seiner Stücke erfüllte, auch von den deutschen Bühnen etwas angenommen habe. Nicht etwa dem rohen Geschmack des deutschen Publikums zu schmeicheln und ihm seine Modelle zu entlehnen, sondern „an der Veränderung dieses elenden Geschmacks zu arbeiten", war der ernstliche Plan seines Lebens. Um sich und das Publikum zu stärken und zu reinigen, wollte er das große gewaltige, auch in des Menschen

Brief und Gedicht von Friedrich von Schiller.

Die gestrige Vorstellung ist im einzelnen
und im Ganzen so schön gegangen,
daß ich der sämmtlichen Gesellschaft
meinen aufrichtigsten Dank dafür be-
zeugen muß. Ich wende mich des-
wegen an Sie, werthester Herr Genast,
der Sie sich die Einübung des Ganzen
mit so gutem Erfolg angelegen
seyn ließen, und bitte Sie, dieses im
meinem Nahmen der ganzen Gesellschaft
zu versichern, bis ich Gelegenheit ge-
funden, jedem einzeln meinen Dank
dafür abzustatten.

Haben Sie die Güte, mir das eine
vorräthige Exemplar des Stücks zuzu-
senden.

Ihr ganz ergebener

Schiller

Weimar
d. 20. März 1803.

Ein Brief Schillers an Anton Genast über die erste Aufführung der „Braut von Messina“.

Nach dem Original, im Goethe-Schiller-Archiv zu Weimar.

Mit dem Pfeil, dem Bogen
Durch Gebirg und Thal
Kommt der Schütz gezogen
Früh am Morgenstral.

Wie im Reich der Lüfte
König ist der Weih,
durch Gehölz und Klüfte
Herrscht der Schütze frei

Ihm gehört das Weite,
Was sein Pfeil erreicht,
Das ist seine Beute,
Was da fleugt und kreucht.

Walters Liedchen aus Schillers „Wilhelm Tell“.

Nach dem Original, im Besitz des Herrn Geh. Justizrats Lessing in Berlin.

Zermalmung den Menschen noch erhebende Schicksal der attischen Tragödie auf der deutschen Bühne beschwören. Schon vor Vollendung des „Wallenstein" hatte er in der Freundschaftstragödie „Die Malteser", deren Hintergrund die ihm von Marquis Posa her wohlbekannte Belagerung des Ordens durch Sultan Soliman bilden sollte, einen dramatischen Stoff gefunden, der ihm eine Behandlung ganz nach Art der antiken Tragödie mit Chören zu fordern schien. Er hielt aber mit der bereits begonnenen Ausarbeitung inne, als er in dem Lieblingsthema der Sturm- und Drangzeit von den feindlichen Brüdern (vgl. S. 286) eine Fabel fand, die sich zu einem Gegenstück zu Sophokles' „König Ödipus" gestalten ließ. Am 19. März 1803 wurde in Weimar das Trauerspiel mit Chören „Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder" aufgeführt. (Siehe die beigeheftete Tafel „Brief und Gedicht von Friedrich von Schiller".)

Schiller erklärte, daß er und Goethe an diesem Abend zum erstenmal „den Eindruck einer wahren Tragödie bekamen". Goethe fand durch diese Erscheinung den theatralischen Boden zu etwas Höherem geweiht. Indem aber Schiller unmittelbar von der „Braut" zur Arbeit an dem schon am 17. März 1804 in Weimar gespielten „Wilhelm Tell" überging, zeigte er selbst, wie wenig er auch nach dem Erfolg und tiefen Eindruck der antikisierenden Tragödie daran dachte, das neue Drama in die altehrwürdige antike Form einzwängen zu wollen.

Daß Schiller durch die Zweiteilung des Chors, Aktschlüsse und sparsamen Szenenwechsel sich Abweichungen von dem hellenischen Trauerspiel gestattet hat, würde nur pedantischer Unverstand rügen. Aber auch bei Aufnahme der antiken Schicksalsidee strebte Schiller nach Vermittelung zwischen hellenischem Glauben und seinen eigenen Sittlichkeitsgesetzen. So stark er Schicksalszwang und Unfehlbarkeit des Orakels betont hat, dennoch verstand er es, den Schein der Willensfreiheit und das Verantwortlichkeitsgefühl aufrecht zu halten. Jedenfalls übt Don Cäsar eine Tat des freien Willens in vollem moralischen Verantwortungsgefühl aus, wie wir dergleichen in den späteren Schicksalsdramen nicht finden, wenn er, den keiner auf dieser Welt zur Rechenschaft ziehen könnte, an sich die streng vergeltende Strafe, „ich selber an mir selber", vollzieht, auf daß nicht ungerechte Teilung sei in dieser Welt. „Der freie Tod", d. h. also doch der freie Wille des Menschen, „nur bricht die Kette des Geschicks." Nicht in der Einführung der Schicksalsidee liegt demnach die Schwäche des Stückes, sondern in dem mit störender Absichtlichkeit mühsam konstruierten Zufall, daß die Mutter im sechsten Auftritt des zweiten Aufzugs Don Manuel unbegreiflicherweise die Auskunft auf die nötige Frage nach Beatricens bisherigem Aufenthaltsort verweigert, die sie gleich darauf Don Cäsar ohne jedes Zögern erteilt. Hier klafft in dem sonst festgefügten Panzer eine gefährliche Lücke. Allein wie überreich wird dieser Fehler aufgewogen durch die einzig herrliche Sprache, den tiefsinnigen Bilderreichtum, den erhabenen Gedankenflug der Chöre und mehr noch durch den großen tragischen Zug, der hoheitsvoll, tief erschütternd durch das Ganze waltet! Die von allem Schlamm irdischer Beschränktheit zum reinen Äther dämonisch sich emporringende Persönlichkeit des edelsten Dichters spricht gerade aus den reinen dramatischen Formen der „Braut von Messina" mahnend und läuternd zu uns.

Hatte Schiller in der „Braut" den antiken Chor, über dessen Gebrauch in der Tragödie er seiner Dichtung ein eigenes Vorwort beigab, wieder zu beleben versucht, so gelang ihm in Erneuerung des alten Urner und Züricher Volksspiels von Wilhelm Tellen (1511 und 1545) eine selbständige Neuschaffung, indem er auf dem Rütli das Schweizer Volk selbst als großen historischen Tragödienchor auf die Bühne brachte. Kannte Shakespeare in seinen römischen wie englischen Historiendramen nur adlige Führer und

schwankende Pöbelhaufen, so blieb es Schiller vorbehalten, ein ganzes Volk zum Helden seines Dramas zu machen. Zwei verschiedene Quellen, die uralte Überlieferung von der Schwyzer Herkommen und die Sage vom Meisterschuß des nie fehlenden Schützen, sind schon im Urner Tellenspiel zusammengeflossen; Drama und Sage lassen aber Tell am Rütli mitschwören. Wenn Schiller seinen allem Prüfen oder Wählen abgeneigten Tell von den Eidgenossen sondert, so erinnern wir uns, daß auch Goethe seinen epischen Tell aufgefaßt hatte als einen um Herrschaft und Knechtschaft unbekümmerten einfachen Mann aus dem Volke, den erst die unmittelbarsten persönlichen Übel zur gewaltsamen Abwehr fähig und entschlossen machen. Schiller mag diesen Zug den Erzählungen seines Freundes entnommen haben, wie er von Goethes Kenntnis des „beschränkten, höchst bedeutenden Lokals, worauf die Begebenheit spielt", und aus Goethes Beobachtung der Charaktere, Sitten, Gebräuche der Menschen in diesen Gegenden gewiß nicht minderen Nutzen gezogen haben wird als aus dem eingehenderen Studium von Ägidius Tschudis treuherziger helvetischer Chronik (1570), Johann Jakob Scheuchzers „Naturgeschichte des Schweitzerlandes", Johannes von Müllers, des „glaubenswerten Mannes aus Schaffhausen", „Geschichten schweizerischer Eidgenossenschaft" und anderen Quellenwerken. Schillers unvergleichliche Kunst, mit welcher er, der das Hochgebirge nie betreten, aus all diesem mühsam erworbenen Anschauungsmaterial das lebensvolle, wirklichkeitssatte Gesamtbild ausführte, wird durch diese stille Mitwirkung nicht weniger bewundernswert. Und auch die scheinbar getrennte Doppelhandlung Tells und der Rütligenossen weiß er mit voller Sicherheit zur dramatischen Einheit zu verbinden. So grundverschiedene Beurteiler wie Fürst Bismarck und Ludwig Börne haben den Meuchelmord aus dem Hinterhalt peinlich empfunden. Allein hier konnte Schiller kaum von der Überlieferung abgehen, ohne den ganzen Stoff in bedenklicher Weise umzugestalten. Tells Tat aus Notwehr verliert das Anstößige viel mehr als durch die nachträglich eingeschobene Vergleichung mit Herzog Johanns ehrgeizigem Kaisermord durch den vorangehenden Monolog. Man hat den unrealistischen Charakter, die im Munde des Schweizer Bauern eigentlich unmöglichen Reflexionen des Monologs in der hohlen Gasse oft getadelt, aber gerade durch diese echt Schillerische Gestaltung des Monologs kommen wir gar nicht dazu, moralischen Bedenken über den Mord Raum zu geben.

Auf Ifflands Bedenken erwiderte Schiller: „Tells Monolog, das Beste im ganzen Stück, muß sich selbst erklären und rechtfertigen. Grade in dieser Situation, welche der Monolog ausspricht, liegt das Rührende des Stückes, und es wäre gar nicht gemacht worden, wenn nicht diese Situation und dieser Empfindungszustand, worin sich Tell in diesem Monolog befindet, dazu bewogen hätten." Im übrigen zeigt indessen gerade die Redeweise im „Tell" unverkennbar das Bestreben nach mehr charakteristischer Abstufung der einzelnen Personen, als dies bei den vorangehenden Dramen der Fall ist, in denen Schiller um alle Personen den Königsmantel seiner schwungvoll edlen Sprache geschlungen hat.

Weder die dichterische noch die nun ein Jahrhundert lang sich stets aufs neue bewährende patriotische Bedeutung von Schillers letztem vollendeten Drama braucht erst hervorgehoben zu werden. Das Werk lobt noch heute wie am ersten Tage schon selber seinen hohen Meister. Aber wohl ist zu erinnern an die lehrreichen Dankesworte, die einer der größten Schweizer Dichter, die Gottfried Keller am Mythenstein dem Sänger der Urkantone und der Freiheit gewidmet hat.

Der „Tell" und die in ihm gegebene dichterische Anschauung, rühmte Keller, seien nicht ein einzelnes Ergebnis günstiger Umstände gewesen. „Schiller war, als er abscheiden mußte, zu der Reife gediehen, von jedem gegebenen Punkte aus die Welt treu und ideal zugleich aufzubauen. Wie er fortgefahren zu schaffen, lese man in der zweiten Szene des zweiten Aufzugs im ‚Demetrius', wo er den Anblick russischen Frühlings im Lande beschreibt. Man lese die Schilderung des polnischen Reichstags und ferner den einzigen Zug, wie das eine Dorf vor den Polen landeinwärts flieht, während das andere ihnen entgegeneilt und beide durcheinanderirren."

Es ist die letzte ausgeführte Szene des großen „Demetrius"-Bruchstücks, auf die Gottfried Keller hinweist. Von dieser Dramatisierung der Geschichte des russischen Thronbewerbers, der auf der Höhe seiner Erfolge allen moralischen Halt und damit Krone und Leben verliert, sobald ihm selbst der Glaube an seine Echtheit geraubt wird, hat schon Körner in der ersten Sammlung von seines großen Freundes Schriften Proben veröffentlicht.

Dem russischen Prätendenten hat aber Schiller in Warbeck einen zweiten gegenübergestellt. Warbeck beginnt als bewußter Betrüger die Rolle des letzten Yorks zu spielen, um, nachdem sein edles Wesen ihm Freunde gewonnen, zu entdecken, daß er wirklich aus königlichem Blute stamme. Um die beiden am weitesten gediehenen dramatischen Ausarbeitungen des „Demetrius und „Warbeck" finden wir aber noch eine Fülle von Dramenplänen und -stoffen verschiedenster Art gelagert. Aus dem Altertume hatte Schiller den Tod des Themistokles und der Agrippina, aus mittelalterlicher Sage und Geschichte „Elfriede", „Die Gräfin von Flandern" und „Die sizilianische Vesper", aus dem 17. Jahrhundert die unglückliche Prinzessin von Zelle in ihrem Verhältnis zum abenteuernden Grafen Königsmark ausersehen. Eine Tragödie „Charlotte Corday" hätte den Vergleich mit Goethes Behandlung der Revolution in der Fortsetzung der „Natürlichen Tochter" herausgefordert. Auf die See und in ferne Kolonien würden die Dramen „Das Schiff" und „Die Flibustiers" geleitet haben, während die Ausführung der Pläne „Die Polizei" und „Die Kinder des Hauses" uns Schiller als realistischen Schilderer der Großstadt Paris und ihrer von Verbrechen unterwühlten bürgerlichen Gesellschaft kennen gelehrt hätten.

Statt der Vollendung aller dieser bedeutenden Entwürfe gönnte das Schicksal dem Scheidenden nur, zuguterletzt noch einmal zu zeigen, wie sein erhabener Sinn es verstand, auch in das Kleine und Zufällige seine große ideale Auffassung zu legen. Der in Weimar einziehenden Gemahlin des Erbprinzen, der russischen Großfürstin Maria Paulowna, sollte auch das Weimarische Theater einen Festgruß entgegenbringen. Und festlich ward am 12. November 1804 an die geschmückten Stufen „Die Huldigung der Künste" vorgerufen. Wie Schiller in den Strophen von „Ideal und Leben" seine Anschauungen über das Verhältnis von Sittengebot und schöner Sinnlichkeit dichterisch zusammengefaßt hat, so ist in der Selbstcharakteristik der einzelnen Künste und des sie schaffenden Genius des Schönen Schillers ganze Ästhetik noch einmal ausgesprochen.

Im ersten Schmerz um des Freundes Verlust hatte Goethe daran gedacht, selber den „Demetrius" zu vollenden; er plante ein größeres Festgedicht, in dem Vaterland und Poesie, Jünglinge und Greise, Handwerker und Soldaten, Mädchen und Studierende Schiller den Dank dafür darbringen sollten, daß

„Seine durchgewachten Nächte
Haben unsern Tag erhellt".

Allein zuletzt mußte Goethe sich begnügen, in dem „Epilog zu Schillers Glocke" ein Ehrendenkmal zu errichten seinem Kampf- und Kunstgenossen, hinter dem weit in wesenlosem Scheine das sonst alle bändigende Gemeine zurückgeblieben. Mit Recht feierte er den großen Menschen, dem der Geschichte Fluten angeschwollen, der „mit Riesenschritten den Kreis des Wollens, des Vollbringens maß". Was in Schillers Dramen immer von neuem den Hörer wie Leser begeisternd mit sich fortreißt, das ist ja nicht bloß die rastlos erwogene technische Kunst des Aufbaus, der Glanz, die Ideentiefe und Bilderfülle der mächtig und vornehm ertönenden Verse: es ist der sittliche Heroismus der einzigartigen Persönlichkeit Schillers, die in seinen Dramen fortlebt. Zahllose haben in dem zwischen Schillers Tod und heute liegenden Jahrhundert ihre Kräfte an der geschichtlichen Jambentragödie nach Schillers Muster versucht. Mit Ausnahme von Kleist, Grillparzer und Hebbel ist es nicht einem einzigen gelungen, der deutschen Bühne auch nur ein lebendig fortwirkendes Werk in dieser Gattung zu hinterlassen. Goethe aber fühlte sich selbst nicht zum Bühnendichter

wie Schiller geschaffen; die strenge, gerade Linie, nach welcher der tragische Poet nicht ohne „eine gewisse Berechnung auf den Zuschauer fortschreiten muß", widerstrebte seiner Natur. Wohl übersetzte er Voltaires „Mahomet" und „Tankred" für die Weimarer Bühne und faßte, angeregt durch Schillers Dramen, den Plan zu einer großen Trilogie, in welcher er den Verlauf der französischen Umwälzung und seine Ideen darüber darstellen wollte. Aber nur der erste, noch vor Ausbruch der Revolution spielende Teil, „Die natürliche Tochter", wurde im Frühjahr 1803 vollendet.

Wohl marmorglatt, aber nicht marmorkalt, wie Ludwig Hubers oft wiederholter Vorwurf lautete, ist die hohe Symbolik, mit der Goethe aus den Memoiren der illegitimen Prinzessin Stephanie Luise von Bourbon-Conti (1798) sein Drama gestaltete. „Es ist ganz Kunst und ergreift dabei die innerste Natur durch die Kraft der Wahrheit", urteilte Schiller. Die verschwiegene Seele des Dichters fühlt und leidet mit seiner herrlichen Eugenie. Die Schöpfung dieser jungfräulichen Heldin sollte ihn befreien von der Last der politischen Eindrücke, deren dichterische Gestaltung ihm ebensowenig in den unvollendeten ernsten Dramen „Die Aufgeregten" und „Das Mädchen von Oberkirch" wie in den völlig mißratenen Lustspielen „Der Groß-Cophta" und „Der Bürgergeneral" gelungen war.

Schiller und Goethe waren sich darüber einig, daß jedes Kunstwerk symbolisch sein müsse, d. h. der sinnliche Vorgang müsse stets auf ein noch Höheres hinweisen. Aber mit der „Natürlichen Tochter" und dem sprachlich mit der Antike wetteifernden Trauerspiel „Pandora" (1807) geriet Goethe doch auf einen Weg, auf dem er Gefahr lief, dem Empfinden auch der besten Leser unverständlich zu werden. Das Festspiel „Paläophron und Neoterpe" zum Eingang des neuen Jahrhunderts führte alte und neue Zeit in Streit und Versöhnung sinnig vor. Das allegorische Vorspiel „Was wir bringen" zur Eröffnung des vom weimarischen Hoftheater in dem damaligen Modebad Lauchstädt erbauten Spielhauses (1802) nannte Schiller selbst einen Bettlermantel, auf den einzelne Sterne gestickt seien. Die von Schiller in der Montgomery-Szene der „Jungfrau", von Goethe in „Paläophron" versuchten griechischen Tragödienverse (Trimeter) verwendete Goethe aber sofort auch zu höheren Zwecken: im September 1800 führte die Arbeit am „Faust" zur Helena-Dichtung, der Einleitung zum späteren dritten Aufzug des zweiten Teiles, dem Gipfel, von dem aus sich erst die rechte Aussicht über das Ganze zeigen sollte.

Wie schon Marlowe für Fausts Zusammentreffen mit Helena die Töne begeisterter Leidenschaft gefunden hatte, so war auch Goethe bereits in Frankfurt (vgl. S. 280) entschlossen gewesen, diesen Zug des Volksbuches und Volksstückes in seine Dichtungen aufzunehmen. Aber seit Veröffentlichung des „Fragments" (1790) fühlte er keinen Mut in sich, das Bündel, das seine Faustpapiere gefangen hielt, aufzuschnüren. Umsonst begann Schiller schon 1794 die Vollendung dieses „Torso des Herkules" zu fordern. Erst im Juni 1797 war der lange zögernde Goethe durch das Balladenstudium wieder auf den Dunst- und Nebelweg der Faustdichtung geführt worden, auf dem er sachte bis zum April 1803 und dann wieder im Frühjahr 1806 fortschritt.

Goethe selbst hat beim Wiederaufleben der Arbeit den Freund gebeten, ihm durch Mitteilen seiner Forderungen an „Faust" die „eigenen Träume zu deuten". Und als Schiller in Aussprache der zugleich philosophischen und poetischen Anforderungen die Überleitung der grellen und formlosen Fabel zu Ideen betonte, schöpfte er aus solcher Bezeichnung seiner Gedanken und Vorsätze gleich einen ganz anderen Mut zur Arbeit. Die entscheidende Tat, durch welche die alte Dichtung auf eine neue, umfassendere Grundlage gestellt wurde, erfolgte nach Eckermanns Angabe 1797 durch den nach dem Vorbild des Buches Hiob gebildeten Prolog im Himmel. Erst indem der Herr der Schöpfung und der Geist der kalten, tückischen Verneinung die Wette um den im Streben irrenden Gottesknecht Faust schließen, wandelt sich der unbefriedigte Doktor aus einem besonderen Einzelmenschen zum Vertreter der ganzen Menschheit, deren Wohl und Wehe er schon im „Fragment" in sein erweitertes Selbst aufnehmen wollte. Der Vertrag zwischen Faust und Mephistopheles, dem Mephistos Auftreten in einem großen akademischen „Disputationsaktus"

vorhergehen sollte, bildet die notwendige Ergänzung der himmlischen Wette, nachdem Mephisto aus dem Diener des Erdgeistes (Demiurgos) zum wirklichen Teufel des Volksglaubens geworden ist. Alles Weitere folgt von selbst aus der von Mephisto angenommenen Bedingung Fausts: den dunkeln Tätigkeitsdrang, der den guten Menschen immer wieder auf den rechten Weg zurückleitet, mit augenblicklichem Genuß trügerisch zu stillen.

In diesem weiteren Rahmen erscheint der ursprüngliche Ausgangspunkt des bürgerlichen Trauerspiels von Gretchens Liebe, Verführung und Verzweiflung nur wie eines der Betäubungsmittel, durch die Mephisto den immer vorwärts drängenden Faust vom rechten Wege abzuleiten und zugleich mit Schuld zu belasten strebt, wie er ihn auch durch den Taumel der Walpurgisnacht einwiegen will. Die Huldigung für Satan auf dem Goethe durch wiederholte Besteigung wohlvertrauten Brocken, auf den er auch seine Kantate „Die erste Walpurgisnacht" (1799) verlegt hatte, sollte nach den erhaltenen früheren Entwürfen (Paralipomena) in viel groteskerer Satire durchgeführt werden. Das Intermezzo „Oberons und Titanias goldne Hochzeit" dagegen war ursprünglich als Fortsetzung der „Xenien" entstanden und ist zum Schaden des Werkes ganz willkürlich an Stelle der Szenen gesetzt worden, in denen Faust noch mitten in dem frechen Sinnentaumel der Blocksbergnacht das Gretchen bedrohende Schicksal erfahren sollte. Die allzu grelle Natürlichkeit und Stärke der Kerkerszene in Prosa wurde durch den Flor der Reime gedämpft; die Mittelglieder zwischen der Schlußkatastrophe des ersten Teiles und dem Auftreten Helenas wollten sich aber noch nicht gestalten, wenn auch die Lösung des Ganzen Goethe schon bei der Niederschrift der Vertragsbedingungen klar vor Augen stehen mußte. Auf Fausts Kursus in der kleinen Welt sollte der in der großen folgen und hier schließlich das eigene Begehren hinter höheren, allgemeinen Zielen zurücktreten. Der Augenblick, zu dem Faust die schicksalsschweren Vertragsworte: „Verweile doch, du bist so schön!" sagen dürfte, findet ihn nicht, von schmeichelndem Genuß betrogen, auf dem Faulbett liegend, sondern dem Sinne ganz ergeben, in dem der bis zum letzten Atemzug rastlos für das Gemeinwohl Tätige sich selbst und die sinnlich beschränkte Gegenwart über der Aussicht in eine endlose, entwickelungsreiche Zukunft, „der Weisheit letzten Schluß", vergißt. Nicht durch ein egoistisches Genießen in dem engbegrenzten Augenblicke, sondern weil er sein Ich und die ihm gesetzte Zeitschranke über der Aussicht auf eine unabsehbare entwickelungsreiche Zukunft der Menschheit ganz vergißt und in dem beschränkten Zeitmoment diesen selbstlosen Gedanken genießt, fühlt Faust sich vom Augenblick, der ihm die entwickelungsreiche Zukunft schauen läßt, befriedigt. Mephistopheles hat also nicht minder nach dem strengen Wortlaute wie nach dem Sinne der Wette und des Vertrags sein Spiel verloren, wenn der alte Lügner sich auch über ein ihm angeblich zugefügtes Unrecht, einen Gewaltstreich des Herrn, beklagt. Faust, der einst, Magie suchend, mit Frevelwort jede Hoffnung und allen Tatendrang verflucht hatte, segnet sterbend die Aussicht auf täglich neue Eroberung von Freiheit und Leben als den höchsten, genußreichsten Augenblick. Und wie im Prolog der Herr das Wort verkündet: „Es irrt der Mensch, so lang er strebt", so tönt aus den himmlischen Chören, in denen die Tragödie ausklingt, als Leitmotiv die des Herrn Wort ergänzende Botschaft der ewigen Liebe von oben: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen".

Die Rettung Fausts war für Goethe bereits völlig entschieden, als er in der zwölfbändigen Sammlung seiner „Werke", der ersten in Cottas Verlag (1806—08), den ganzen ersten Teil mit der Zueignung und den beiden Vorspielen veröffentlichte. Publikum und Kritik dagegen hielten in der Mehrzahl das Werk mit Mephistos Ausruf: „Her zu mir!" überhaupt für abgeschlossen. Den Dichter selbst aber mußte das Schicksal noch durch neue Lebensszenen führen, ihm neue Erfahrungen eröffnen, ehe er seinen Helden nach kräftigem Beschließen zum höchsten Dasein streben lassen konnte. Die Romantik mußte sich erst voll entwickeln, ehe Goethe im Bunde Fausts mit Helena symbolisch germanisches Mittelalter und hellenische Antike vereinen konnte.

Ihm selbst war die Helena-Dichtung 1800 aus liebevoller Versenkung in die Kunstwelt des klassischen Altertums erwachsen. Den sorgfältig vorbereiteten Plan einer neuen italienischen Reise hatte er der Kriegsunruhen wegen aufgeben müssen, aber aus der Schweiz brachte er sich Ende 1797 den von italienischen Eindrücken erfüllten Genossen Heinrich Meyer wieder mit nach Weimar. Und nun traten neben den stets weitergepflegten

naturwissenschaftlichen Studien die Bemühungen um Förderung der bildenden Kunst in der von Goethe und Meyer einzig für heilsam gehaltenen Richtung in den Vordergrund. Die sechs Hefte der Zeitschrift „Propyläen" (1798—1800) und der von Goethe, Meyer und Friedrich August Wolf in gemeinsamer Arbeit hergestellte Sammelband „Winkelmann und sein Jahrhundert" (1805) sind die literarischen Denkmale dieser theoretischen Bestrebungen Goethes. Ihnen reiht sich noch die Verdeutschung des damals in der Ursprache selbst noch nicht veröffentlichten Diderotschen Dialogs „Rameaus Neffe" (1805), von Diderots „Versuch über die Mahlerei" (1798) wie später (1811) die Bearbeitung der Lebensbeschreibung des Malers „Philipp Hackert" an. Preisausschreiben, für welche die W. K. F. (Weimarer Kunstfreunde) homerische Szenen als Vorwurf aufgaben, und daran sich anschließende Kunstausstellungen in Weimar sollten dazu dienen, Goethes und Meyers Lehre vom unbedingten Anschluß an die Antike den bereits auftauchenden romantischen Kunstschwärmereien gegenüber auch praktische Wirkung zu sichern.

---

2. Die romantische Bewegung und ihre Gegner bis zum Zusammenbruch von Jena.

Die romantische Bewegung ist nicht auf Deutschland und nicht auf die Literatur beschränkt, wenn sie auch von der deutschen Literatur ausgeht. Chateaubriand schreitet mit „Atala" und dem „Génie du Christianisme" (1802) den späteren französischen Romantikern voran. Im gleichen Jahre veröffentlichte Walter Scott, nachdem er sich in Übersetzungen Bürgerscher Balladen und des „Götz" geschult hatte, die beiden ersten Bände seiner „Volksdichtung des schottischen Grenzgebiets". In ähnlicher Weise begann die italienische romantische Schule, als deren Vorkämpfer der junge Alessandro Manzoni Goethes Teilnahme weckte, mit Übersetzungen von Bürgers „Lenore" und „Wildem Jäger". Unter Goethes Einwirkung aber steht die deutsche romantische Schule wie die des Auslandes.

Die deutsche romantische Literaturbewegung spiegelte sich in einer nahverwandten in Malerkreisen wider. Beide haben sich, wie es am Ausgang des 19. Jahrhunderts noch einmal zwischen Freilichtmalerei und literarischem Naturalismus geschah, gegenseitig beeinflußt. Von der Geniezeit, deren Forderungen vielfach in der Romantik wieder auftauchten, überkam die erste romantische Schule das Streben nach einer engeren Verbindung zwischen Leben und Dichtung, nach reformatorischem Einwirken auf Sitte und Gesellschaft. Das allgemeine, unklare Verlangen der Stürmer und Dränger nach Deutschheit gewann durch den drängenden Ernst der veränderten Weltlage in der Romantik einen bestimmten vaterländischen Gehalt, dem aus geschichtlicher Betrachtung der Vergangenheit später verschiedenartige politische Forderungen folgten. Aus dem ästhetischen Widerspruch gegen die beschränkte, phantasiearme Verstandesmäßigkeit der Aufklärung entwickelte sich rasch ein Gegensatz auf den verschiedensten Gebieten. Der von Fichte und Schelling vertretenen Weltanschauung widerstrebte die alte Popularphilosophie. 1798 hat Friedrich Ernst Daniel Schleiermacher (geboren 1768 zu Breslau, gestorben zu Berlin 1834) als Prediger an der Berliner Charité in seinen Reden „Über die Religion an die Gebildeten unter ihren Verächtern" die von der Aufklärung in den Dienst der Nützlichkeit und Moral gestellte Religion als das Gefühl des Zusammenhangs des Einzelnen mit dem Ewigen und Unendlichen gefeiert. In den als Neujahrsgabe für 1800 veröffentlichten



Vier Hauptvertreter der deutschen Romantik.

Erklärung der umstehenden Bilder.

1. **Friedrich von Schlegel**, nach einer Lithographie (Zeichnung von Philipp Veit, 1810 oder 1811), im Besitz der Frau von Longard zu Sigmaringen.
2. **August Wilhelm von Schlegel**, nach einem Holzschnitt in Kürschners „Deutscher Nationalliteratur".
3. **Ludwig Tieck**, nach dem Ölgemälde von Joseph Karl Stieler (1838 oder 1839), im Besitz der Frau Landrätin von Treutler zu Neu-Weißstein.
4. **Friedrich von Hardenberg (Novalis)**, nach dem Kupferstich von Eduard Eichens (1845), in der Ausgabe von Novalis' Schriften, 1846.

„Monologen" vertiefte er in weiterer Ausführung die überraschend neuen Gedanken der „Reden". Ähnlich wie einst Spener erhob Schleiermacher damit die Religion aus einer Verstandessache wieder zur unentbehrlichen Forderung des Gemüts. Im Jahre des Erscheinens der Reden sind die Brüder Schlegel im „Athenäum" (1798—1800) zuerst öffentlich als Vorkämpfer einer neuen Dichtung und Weltanschauung mit ihrem Programm hervorgetreten. Außer ihnen, Schleiermacher und Novalis erschienen nur noch Fouqués Lehrer, der Fichteaner August Ludwig Hülsen, Tiecks Schwester Sophie Bernhardi mit ihrem Gatten und der schwedische Diplomat Gustav von Brinckmann im „Athenäum" als Mitarbeiter.

August Wilhelm und Friedrich Schlegel aus Hannover (siehe die beigeheftete Tafel „Vier Hauptvertreter der deutschen Romantik") waren als Söhne des Konsistorialrats Johann Adolf Schlegel, des alten Bremer Beiträgers, und als Neffen von Johann Elias Schlegel durch Familienüberlieferung gleichsam vorbestimmt zu ihrer Führerrolle in der deutschen Literatur. August Wilhelm, der ältere der Brüder (1767—1845), wurde während seiner Göttinger Studentenzeit durch Bürger zum Vers- und Übersetzungskünstler erzogen. Im Wetteifer mit seinem Lehrer Bürger begann Schlegel seine Shakespeare-Verdeutschung (vgl. S. 200), deren erste größere Proben er dann nebst mehreren Untersuchungen über das Verhältnis von Form und Inhalt in der Dichtung („Briefe über Poesie, Sylbenmaß und Sprache") in Schillers „Horen" veröffentlichte. Der jüngere, Friedrich (1772—1829), dagegen bricht eigenmächtig seine Lehrzeit als Kaufmann ab, um sich in Leipzig und Dresden ganz dem Studium des klassischen Altertums und der Philosophie zu widmen. In Jena, wo August Wilhelm sich nach Aufgabe seiner Hauslehrerstelle in Amsterdam habilitiert hatte, treffen die Brüder 1796 zusammen. Des Älteren geistvolle Gattin Karoline, eine Tochter des Göttinger Orientalisten Michaelis, die in der Mainzer Revolutionstragödie eine bedenkliche Rolle gespielt hatte, stachelte den literarischen Ehrgeiz der beiden an, „kritische Diktatoren in Deutschland zu sein". Sachlich erscheint Friedrich anfangs in seiner Theorie fast überall abhängig von Schillers Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung", deren Schlagworte allmählich durch „klassisch" und „romantisch" ersetzt werden. Karoline aber — „Dame Luzifer" hieß sie in Schillers Freundeskreis — führte den Bruch der Schlegels mit Schiller und damit die feindliche Stellung eines großen Teiles der Romantiker zu Schiller absichtlich herbei.

Durch zahllose Kritiken über neuere Literatur in den „Göttingischen gelehrten Anzeigen" und der „Jenaischen Literaturzeitung" hatte der mit feinem Formgefühl und kühler Verständigkeit ausgestattete August Wilhelm seinem überlegenen Wissen bereits gefürchtetes Ansehen verschafft, als Friedrich noch einseitig bloß das klassische Altertum der „Griechen und Römer" (1797) gelten ließ und nur vom engsten Anschluß an sie das Heil der geringgeschätzten neueren Dichtung erwartete. In Jena wurde Friedrich aber als eifriger Anhänger Fichtes in die philosophischen Streitigkeiten des Tages eingeführt und auf dem Umweg durch die Philosophie, die seinen Bruder kaum berührte, auch in die neuere Literatur, als deren unvergleichlich höchste Leistung er „Wilhelm Meisters Lehrjahre" bewunderte.

Als Friedrich Schlegel im Juli 1797 zur Gründung des „Athenäums" nach Berlin kam, fand er sich in der Begeisterung für Goethe und dessen heftig angefeindeten Roman mit Gleichgesinnten zusammen, während er durch seine „Kritischen Fragmente" über den großen Anreger und Befreier Lessing der noch herrschenden alten Aufklärungspartei die beliebte

Berufung auf Lessing zu verwehren suchte. In ihrer mannigfaltigen Polemik gegen die vorangehende Literatur schlossen sich die Romantiker der Absicht der „Xenien" an. Wenn bei der zur Schau getragenen Verehrung der Schlegels für Goethe auch die Berechnung ihres eigenen Vorteils mitspielte, so erwarben sie sich doch das Verdienst, zuerst weiteren Kreisen das Verständnis für Goethes Dichtung und Schillers Kunstlehre zu vermitteln.

In der Aufklärungshochburg Berlin, wo Philipp Moritz als Bahnbrecher Stimmung für Goethe gemacht hatte, war das gastfreie Haus des königlichen Kapellmeisters Johann Friedrich Reichardt, der eine Reihe Goethischer Singspiele und Lieder vertonte, der erste Mittelpunkt für die Anhänger der neueren Literatur. Hier hörte der biedere Karl Friedrich Zelter, der langjährige Leiter der Berliner Singakademie und Liedertafel, zuerst von dem Dichter reden, dessen vertrautester Freund er selbst nach Schillers Tode werden sollte. Auf der Liebhaberbühne des Reichardtschen Hauses zu Berlin mochte der junge Tieck seine schauspielerische Leidenschaft befriedigen, während auf Reichardts Landsitz Giebichenstein bei Halle Goethe und Wolf wie die meisten Romantiker gern einkehrten. Neben dem Reichardtschen Hause, dem Friedrich Schlegel als Mitarbeiter an Reichardts Zeitschriften „Deutschland" und „Lyceum" verbunden war, hatten in Berlin die jüdischen Salons die Pflege schöngeistiger Interessen übernommen. Die gefeierte Henriette Herz vermittelte die erste Annäherung zwischen Friedrich Schlegel und ihrem Verehrer Schleiermacher, deren rasch befestigter Freundschaftsbund sich literarisch in den Athenäums-Fragmenten betätigte. Im Hause der Herz lernte Schlegel Mendelssohns Tochter Dorothea Veit kennen, die bald das Urbild seiner „Lucinde" und seine Geliebte, später seine Frau wurde. Als geistig hervorragendste Erscheinung unter den Frauen dieser jüdischen Kreise, in denen auch Prinz Louis Ferdinand Anregung suchte, trat aber von Anfang an Rahel Levin (1777—1833) hervor, die 1814 nach mancher durchkämpften Leidenschaft die Gattin Varnhagens von Ense wurde. Dichtende Frauen tauchen um die Wende des Jahrhunderts immer zahlreicher auf, wie Amalie von Imhof und Karoline von Wolzogen in Weimar, Sophie Mereau in Jena und Tiecks Schwester Sophie Bernhardi in Berlin, Karoline von Günderode (Tian) in Frankfurt, die Deutsch-Dänin Friederike Brun, Dorothea Schlegel und etwas später der Karschin Enkelin, Wilhelmine von Chézy, Forsters Witwe Therese Huber, deren Freundin Karoline Pichler in Wien und, an dichterischer Begabung alle übrigen weitaus übertreffend, Klemens Brentanos Schwester und Arnims Witwe Bettina. Rahel dagegen, die ebenso wie Karoline Schlegel und Karoline von Humboldt eigenes Schriftstellern vor der Öffentlichkeit vermied, wirkte durch ihre Briefe und das empfindungsvolle Verständnis für Poesie, das sie auch anderen mitzuteilen wußte. In Goethe sah Rahel den „Vereinigungspunkt für alles, was Mensch heißen kann und will". Die Begeisterung dieser aus verschiedenartigen Elementen sich zusammenfindenden Berliner Goethe-Gemeinde, in die sich viel unbefriedigte weibliche Sehnsucht und ein überhastetes Bildungsstreben mischten, machte sich in den drei Bänden des „Athenäums" ebenso geltend wie August Wilhelm Schlegels reife Kritik und die Einwirkung der Fichteschen Philosophie.

Während August Wilhelm sprachliche Untersuchungen an Klopstocks „Grammatische Gespräche" anknüpft, sucht Friedrich seine „Dorothea" in die Philosophie einzuführen, die mit Poesie und Religion ein unteilbares Ganze sei. Den Übersetzungen griechischer Idyllen durch beide Brüder steht als Probe von des älteren unbegrenzter Übersetzungslust ein Gesang aus Ariost gegenüber. Friedrich Schlegels Freund Novalis preist in den Aphorismen seines „Blütenstaub" Goethe als den Statthalter des poetischen Geistes auf Erden, während Friedrich aus „Wilhelm Meister" den Begriff aller Poesie entwickelt, August

Wilhelm die Modeliteratur einer vernichtenden Kritik unterzieht und Tiecks erste romantische Dichtungen begrüßt. Wenn Friedrich in den „Gesprächen über die Poesie" eine neue Mythologie erfinden will und die romantische Universalpoesie fordert, so gibt der Mystiker Novalis in seinen todessehnsüchtigen „Hymnen an die Nacht" das erste Beispiel einer neuen, aus gesteigertem Phantasie- und krankhaft weichem Empfindungsleben sich losringenden mystischen Dichtung. Alle Gebiete, auf denen der menschliche Geist sich künstlerisch schaffend oder gesellschaftlich ordnend betätigt, Philosophie, Religion, Sitte und Ehe überstreuen Schleiermacher und Friedrich Schlegel mit den gesucht paradoxen Einfällen ihrer 447 „Fragmente". Die „harmonisch Platten", die Vertreter alter Moral und der herkömmlichen prosaischen Poesie, sollen aufgerüttelt, eine neue Zeit mit neuen Anschauungen herbeigeführt werden. Den „Athenäum-Fragmenten" reiht sich als selbständiges Buch Friedrichs mühsam gequältes Romanbruchstück an, die pedantisch lüsterne „Lucinde" (1799), in der dem Menschen, der „ernsthaften Bestie", die gottähnliche Kunst der Faulheit und die Allegorie der Frechheit in Lehrjahren der Männlichkeit und Weiblichkeit gepredigt werden. Erst zur Zeit des jungen Deutschland machte Gutzkow wieder aufmerksam auf Schlegels kraft- und formlose Empfehlung der freien Liebe durch seinen Neudruck der „Vertrauten Briefe über Schlegels Lucinde", mit denen Schleiermacher in später kaum mehr begreiflicher Verblendung 1800 das „ernste, würdige und tugendhafte Werk" begrüßt hatte.

Das „Athenäum" mit seinen Leuchtkugeln und Schwärmern, bedeutsamen Anregungen und Paradoxien, dem die Brüder 1801 eine gehaltvolle Sammlung „Charakteristiken und Kritiken" folgen ließen, mußte und wollte Widerspruch wecken. Zwar die zunächst Angegriffenen, wie Lafontaine, Jean Paul, Voß, Wieland, Matthisson, hielten sich zurück. Friedrich von Matthisson (1761—1831) mochte in der schmeichelhaften Anerkennung, die Schiller 1794 seinen musikalischen, durch die Einbildungskraft auf das Herz wirkenden „Gedichten" ausgesprochen hatte, sich gegen die Angriffe der Schlegels gewappnet und im voraus für allen Tadel entschädigt fühlen. Verdient haben seine sentimentale Schwermut, seine Schilderungen in Versen wie in der Prosa seine Reisebilder und „Erinnerungen" (1810) freilich mehr die Rüge der Romantiker als Schillers Lob. Nicht minder als Matthisson wendete sich die Gunst des Publikums auch dessen Landsmann aus dem Magdeburgischen zu, Christoph August Tiedge (1752—1841), dem seit 1799 in Dresden lebenden Freunde der empfindsamen kurländischen Dichterin Elise von der Recke. Die sechs Gesänge seiner berühmten „Urania" (1801), die mit großem moralischen Aufwand über Gott, Unsterblichkeit und Freiheit reimen, kommen nicht über Gemeinplätze hinaus, die nur äußerlich mit Kantischen Ideen verziert sind.

Ein kampfbereiter Gegner erstand dagegen den Romantikern in August von Kotzebue (1761—1819). In dem drastisch-satirischen Lustspiel „Der hyperboräische Esel, oder die heutige Bildung", dem Schlegel seine höhnische „Triumphpforte" entgegensetzte, gab Kotzebue nicht nur sofort eine Antwort auf die Athenäum-Fragmente, sondern benutzte nach seiner Art den literarischen Streit zugleich zur politischen Denunziation.

Den Staatsrat Kotzebue zog es aus Rußland, wo er 1781 seine amtliche und mit einem Trauerspiel „Demetrius" auch seine dramatische Laufbahn begonnen hatte, immer wieder nach seiner Vaterstadt Weimar zurück, obwohl er schon 1790 durch sein gemeines Pamphlet „Doktor Bahrdt mit der eisernen Stirn" es mit dem anständigen Teil der deutschen Schriftstellerwelt gründlich und andauernd verdorben hatte. Allein ein Jahr vorher war ihm durch das Schauspiel „Menschenhaß und Reue" sein erster, ungeheurer Erfolg zugefallen, der ihn zum Beherrscher der deutschen Theaterwelt machte, ja, wie mehr als zwei Jahrzehnte später Chamisso auf seiner Erdumsegelung erfahren sollte, dem fruchtbaren Lustspieldichter einen Weltruf verschaffte. Die Spekulation auf die sittliche Mattherzigkeit und die Tränendrüsen des Publikums ist ihm wie in der Folge manchen andern durch die Verherrlichung einer reuigen Ehebrecherin geglückt. Weitere rührsame Stücke, wie „Die Sonnenjungfrau", „Die Hussiten vor Naumburg", in denen er bald Ifflands, bald Schillers Manier sich anschmiegte, und die von sittlichen

Bedenken nicht gehinderte Situationskomik lustiger Possen, wie „Die deutschen Kleinstädter", „Pagenstreiche", „Die beiden Klingsberg", „Der Rehbock" (Lortzings „Wildschütz"), steigerten durch zwei Jahrzehnte Kotzebues Beliebtheit. Er besaß eine große, in der deutschen Literatur an Fruchtbarkeit wohl einzige Begabung für die Bühnendichtung; aber als Mensch wie als Schriftsteller ging er an der Niedrigkeit seiner Gesinnung zugrunde. In dem Berliner „Freimütigen" (1803—46) führte er gemeinsam mit dem Livländer Garlieb Merkel den Kampf nicht nur gegen Goethe und die Romantiker, sondern gegen alles, was sich über die Gewöhnlichkeit zu erheben drohte. Eine Reihe von giftigen Satiren gegen die Romantiker und Goethejünger, wie die „Expectorationen. Ein Kunstwerk und zugleich ein Vorspiel zum Alarcos" (vgl. S. 000), „Firlifimini", „Ansichten der Literatur und Kunst unsres Zeitalters", gingen aus dem Kotzebueschen Kreise hervor.

Zu ebender Zeit, da Kotzebue in Weimar in Verdacht geriet, durch eine Intrige Goethe und Schiller entzweien zu wollen, war Jena der Sammelplatz der ihm verhaßten Romantiker geworden. Friedrich Schlegel, der Dorothea Veit ihrem Manne 1799 von Berlin nach Jena entführt hatte, glaubte sich berufen, an der dortigen Universität Fichtesche Philosophie zu lehren, vermochte aber nicht, sich als Dozent Geltung zu verschaffen. Dagegen war bereits im Herbst 1798 Heinrich Steffens (1773—1845), als Sohn eines eingewanderten Holsteiners zu Stavanger in Norwegen geboren, nach Jena gekommen, um durch Schelling in die Geheimnisse der Naturphilosophie eingeweiht zu werden, die er selbst dann als Professor zu Halle, Breslau, Berlin begeistert vertreten hat.

Steffens' einst so beliebten historischen Novellen hat auch die am Ausgange des 19. Jahrhunderts neu geweckte Teilnahme für norwegische Dichtung keine Leser mehr zugeführt. Aber in den zehn Bänden von „Was ich erlebte" (1840) hat Steffens die Tage der Jenenser Romantik wie seine außerordentlich verdienstvolle Teilnahme an den Befreiungskriegen und die weniger erfreuliche an den religiösen Wirren der folgenden Jahre zwar etwas selbstgefällig, doch mit so treuherziger Anschaulichkeit erzählt, daß seine Erinnerungen eine wertvolle Geschichtsquelle bleiben. 1801 erschienen seine „Beiträge zur inneren Naturgeschichte der Erde", die zwar Goethes Mißfallen erregten, gegenüber den spekulativ-physikalischen Phantasien jedoch immerhin als ein ernstlicher Versuch gelten können, Schellings romantische Naturphilosophie mit wirklicher Beobachtung von Naturvorgängen zu vereinen.

Im Sommer 1800 kam Achim von Arnim, von dem noch früher als irgendeine seiner Dichtungen der „Versuch einer Theorie der elektrischen Erscheinungen" veröffentlicht worden war, nach Jena zu kurzem Besuch des Physikers Johann Wilhelm Ritter. Trotz romantischer Neigungen hat der von Goethe hochgeschätzte Ritter wesentlich fördernd in die Entwickelung der exakten Physik eingegriffen. Mit Ritter war auch Brentano befreundet, der sich von 1797—1803 in Jena und Weimar herumtrieb und schon während dieser Studentenzeit von Leidenschaft für seine spätere Frau, die Dichterin Sophie Schubert, damals noch die Gattin des Jenenser Professors Mereau, ergriffen wurde. Im Oktober 1799 hatte sich Tieck in Jena angesiedelt, und Novalis kam wiederholt zum Gedankenaustausch mit seinen Freunden in die kleine Universitätsstadt, in der sich in diesen Jahren ein so reiches geistiges Leben zusammendrängte. Wenn auch Schiller, an den sich wiederum sein Landsmann Hölderlin anschloß, dem romantischen Wesen fernblieb, so verkehrte doch Goethe, den die Sorge für die Universität und die „Literaturzeitung" oder der Wunsch nach ungestörter Arbeitsmuße gar häufig von Weimar herüberführte, freundlich in dem stets lebhaft bewegten Schlegelschen Kreise.

Den geistvoll Strebenden freundlich gesinnt, brachte Goethe 1802 nicht nur August Wilhelm Schlegels Umdichtung des Euripideischen „Jon", ein durchaus mißglücktes Gegenstück zu Goethes „Iphigenie", sondern selbst Friedrichs absonderliches Trauerspiel „Alarcos" mit seiner stil- und poesielosen Mischung der verschiedenartigsten Metren auf die weimarische Bühne und unterdrückte in ministerieller Aufwallung sogar die Opposition des weimarischen Gymnasialdirektors Karl August Böttiger gegen diese romantischen

Experimente. Aber welch großes Verdienst sich der ältere Schlegel auch durch seine klassische Verdeutschung siebzehn Shakespearischer Dramen, denen die von fünf Calderonschen Stücken nachfolgte, um das deutsche Theater erwarb, der Versuch der Romantiker, mit eigenen Werken sich neben Schiller zu stellen, schlug schon beim ersten Anlauf gänzlich fehl. Und nicht viel besser glückte Schlegel-Tiecks Unternehmen, Schillers Musenalmanache durch einen romantischen „Musen-Almanach für 1802" zu ersetzen, so kunstvoll August Wilhelm dafür auch Sonette feilte. Neben Bonaventuras, d. h. Schellings, stimmungsdüsterer Erzählung in Terzinen, „Die letzten Worte des Pfarrers zu Drottning", ragen aus jenem Almanach nur Novalis' Gedichte hervor. Diese mußten die Herausgeber aber bereits dem Nachlaß des früh geschiedenen Freundes, des tiefsinnigsten und innigsten Dichters der ersten romantischen Schule, entnehmen.

Auf dem Familiengute Oberwiederstedt im Mansfeldischen ward dem Freiherrn von Hardenberg am 2. Mai 1772 sein Sohn Friedrich Leopold geboren, der als Schriftsteller wieder die alturkundliche Latinisierung des Familiennamens Novalis zu neuen, höchsten Ehren brachte (siehe die Tafel bei S. 347). Die Mutter weckte in ihm das tiefe religiöse Gefühl, für das der Sohn dann in seinen geistlichen Liedern so ergreifenden Ausdruck fand. Das Zureden seines verehrten Lehrers Schiller bestimmte den für die Fichtesche Philosophie begeisterten Studenten, sich doch des Vaters Wunsch gemäß dem juristischen Beruf zu widmen. Da er bei der Saline angestellt werden wollte, besuchte er zu weiterem Studium die Bergakademie zu Freiberg. An ihr lehrte der hochgefeierte Geolog Abraham Gottlob Werner, der Begründer wissenschaftlicher Geschichte der Erdbildung (Geognosie). Werners Ansicht von der Erdentstehung durch Wasser (Neptunismus) hat Goethe noch in der „Klassischen Walpurgisnacht" verteidigt gegen die Vulkanisten, die mit Alexander von Humboldt alles der Einwirkung des Feuers allein oder doch hauptsächlich zuschreiben wollten. Auf Hardenberg wirkte nicht bloß wie später auf einen anderen Schüler Werners, auf Theodor Körner, das Poesievolle des Bergmannsberufs, den er in seinem Roman durch den alten Bergknappen dem jungen Ofterdingen anpreist, sondern mehr noch der geheimnisvolle Reiz, den bei der Erdbildung in Widerstreit und Zusammenwirken lebendigen Kräften nachzusinnen und in bunten, bedeutenden Bildern als Dichter diese Wunder an- und auszudeuten. „Naturforscher und Dichter haben durch Eine Sprache sich immer wie Ein Volk gezeigt", lautet ein Satz in Novalis' unvollendetem Roman „Die Lehrlinge zu Sais". Den naturwissenschaftlichen Eindrücken waren aber für Hardenbergs Dichtung bestimmende Eindrücke anderer Art vorangegangen. Im März 1797 war ihm seine vierzehnjährige Braut Sophie von Kühn durch den Tod entrissen worden.

Als der Dichter einsam stand am dürren Hügel, der im engen, dunkeln Raum die Gestalt seines Lebens barg, da wandte sich der bisher Heitere ab von dem allerfreulichen Licht, um in der rhythmisch gehobenen Prosa und den Versen seiner „Hymnen an die Nacht" zu preisen die heilige, unaussprechliche, geheimnisvolle Nacht, in der des Todes verjüngende Flut ihn zu unendlichem Leben im Schoß der Liebe tragen soll. Nur Richard Wagners Tristan und Isolde haben mit gleich erhabener Todessehnsucht das Wunderreich der Nacht, in das sie sich aus des Tages trügendem Schein und quälender Pein flüchten wollen, gefeiert. Der Todesentschluß stand Novalis fest. Der bloße Wille, dessen alles bezwingende Kraft Fichte gelehrt hatte, sollte ihn binnen Jahresfrist der Geliebten nachführen. Durch solchen bloßen Willensakt gräbt auch Penthesilea in Kleists Tragödie aus ihres Busens Schacht wirklich das vernichtende Gefühl hervor, durch das sie sich tötet. In Novalis' „Hymnen" dagegen klingt die Todessehnsucht in dem selbst den tiefsten Schmerz beseligenden Christusglauben aus, wie seine religiösen Lieder („Gehoben ist der Stein, die Menschheit ist erstanden") ihn rührend verkünden.

In Hardenbergs Leben erwies sich indessen „des Irdischen Gewalt" bedeutend stärker als der poetische Todeswille. Noch einmal kehrte der schwer Getroffene zur Daseinsfreude zurück. Blieb Sophie auch „ewig Priesterin der Herzen", so lächelte ihm 1799 in Freiberg

doch eine neue Liebe. Schon hatte er seine Anstellung als Amtshauptmann ausgefertigt erhalten, da starb er an den Folgen eines Blutsturzes am 25. März 1801 zu Weißenfels, mitten in Lebenshoffnungen und großen dichterischen Entwürfen. Als durch die von Tieck und Friedrich Schlegel 1802 besorgte Ausgabe von Hardenbergs „Schriften" auch außerhalb des engsten Freundeskreises kund wurde, welchen Dichter unsere Literatur im Verfasser des „Heinrich von Ofterdingen" besaß, da war ihr der „frühe Novalis" auch bereits entschwunden.

In Novalis' Dichtung tritt zum ersten Male hervor, was man mit Unrecht für das Kennzeichen aller Romantik hält: die poetische Verklärung des Mittelalters und des Katholizismus. Im „Athenäum" ist hiervon noch kaum eine Spur zu finden. Wie seines Freundes Friedrich Schlegel hatte aber auch Novalis' Ästhetik von Goethes „Wilhelm Meister" ihren Ausgang genommen, an dem er erst in seiner letzten Lebenszeit mehr auszusetzen als zu bewundern fand. Heinrich von Ofterdingen, der sagenhafte Dichter des Nibelungenliedes und Held des Wartburgkrieges (vgl. Bd. 1, S. 217), der bald unter eigenem Namen, bald mit Tannhäuser verschmolzen in der Folge im Drama und Epos von neueren Dichtern gern zum Helden gewählt wurde, soll wie Goethes Held vor unseren Augen zu seinem wahren Beruf, das ist in Hardenbergs Roman eben die Dichtkunst, erzogen werden. Die Umgebung aber, die bildend auf Heinrich einwirkt, ist die Zeit der Kreuzzüge. In einem geschichtsphilosophischen Aufsatze: „Die Christenheit oder Europa", dessen Veröffentlichung Tieck bis 1826 hintanhielt, feiert Novalis die durch die Reformation zerstörte Glaubenseinheit des Mittelalters. Er blickt auf die französische Revolution und hofft wie Schiller in seinem bald nach dem Jahrhundertantritt geplanten großen Gedichte, daß der zum Genossen einer höheren Kultur erhobene Deutsche in langsamem, aber sicherem Gang das Übergewicht vor den übrigen europäischen Ländern erlangen werde. Freilich weist Novalis nicht wie Schiller der Kunst die Erziehung der Menschheit, sondern der Religion die Aufgabe zu, die Christenheit wieder in einer sichtbaren Kirche zu einigen und eine neue „heilige Zeit des ewigen Friedens" herbeizuführen. Schleiermachers „Reden über die Religion" haben auf Novalis mächtig eingewirkt. Aber die kindliche Innigkeit seines frommen Glaubens, die in Gedichten wie „Fern im Osten wird es helle", „Wenn alle untreu werden, so bleib' ich dir doch treu", „Ich sehe dich in tausend Bildern, Maria, lieblich ausgedrückt" eine neue, letzte Nachblüte des alten Kirchenliedes zeitigte, breitet über seine religiöse Geschichtsbetrachtung wie über die poesiegesättigten Gestalten seines großen Romanbruchstückes einen wunderbar stimmungs- und weihevollen Hauch. Der „Ofterdingen", dessen in Abend- und Morgenland, im Bergesdunkel und Festesglanz, Liebe und Pilgerschaft gesuchte „blaue Blume" das Wahrzeichen der ganzen Romantik wurde, sollte eine größere Romanreihe eröffnen. Wie „Ofterdingen" das Wesen der Dichtung zum Inhalt hat, so waren die folgenden der Darstellung von Physik, bürgerlichem Leben, Handlung, Geschichte, Politik, Liebe bestimmt. Die Naturphilosophie beherrscht bereits das Märchen, das nach dem Muster des Goethischen in den „Ausgewanderten" den allein vollendeten ersten Teil des „Ofterdingen" schließt.

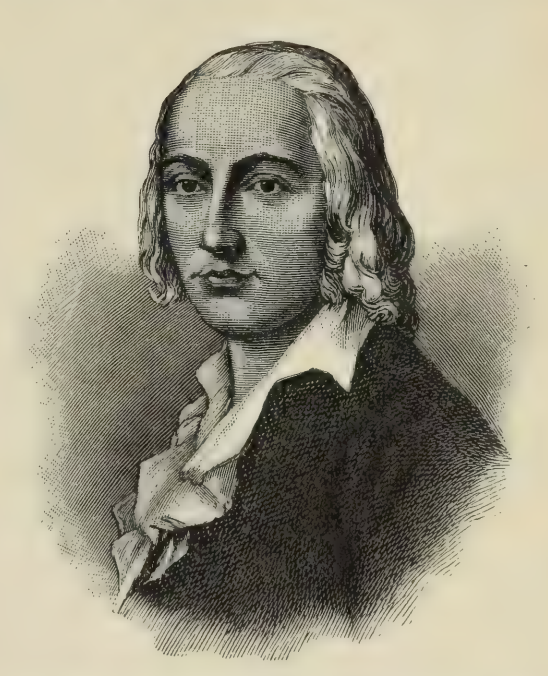
Die lebensvolle Vielgestaltigkeit, welche die deutsche Dichtung um die Wende des Jahrhunderts errungen hatte, zeigt sich bei der Gegenüberstellung zweier in ihrem innersten Wesen nahe verwandter, in ihren Werken so völlig verschiedenartiger Dichter wie Hardenberg und Johann Christoph Friedrich Hölderlin (geb. 1770 zu Lauffen in Württemberg). Novalis' Einbildungskraft und religiöses Empfinden versenken sich in die mystisch leuchtende Welt des Mittelalters, in die er Elemente der Jakob Böhmeschen und Fichteschen Philosophie, der Ritterschen Physik und Wernerschen Naturlehre hineinträgt. Der Schwabe Hölderlin, der im theologischen Stift zu Tübingen der Studiengenosse Schellings und Hegels war, lebt und webt in Hellas.

Mich verlangt ins beßre Land hinüber,
Nach Alkäus und Anakreon,
Und ich schlief im engen Hause lieber
Bei den Heiligen in Marathon.

sang der Dreiundzwanzigjährige, und mit antikem Sinne stellt sein von Brahms vertontes „Schicksalslied" die im glänzenden Licht wandelnden Götter und die blindlings, ruhelos

von Klippe zu Klippe geworfenen Sterblichen einander entgegen. Ihr leidvollstes Los war über den Dichter selbst verhängt, dessen zartbesaitetes Gemüt und edler Geist schon im Frühjahr 1806 unheilbarer Wahnsinnsnacht verfielen, in der er, ein lebendig Toter, noch bis 1843 in Tübingen dahindämmerte.

Hölderlin verfolgt mit seiner einseitigen Verherrlichung der Antike eine ähnliche Richtung, wie sie der junge Friedrich Schlegel eingeschlagen hatte. Der phantastische Wunsch nach Wiederbelebung eines vergangenen Geschichtsabschnittes, sei diese nun Ofterdingens Hohenstaufenzeit oder des Sophokles Schönheitswelt, entspringt romantischem Fühlen. Und wenn Hölderlin, der in seinen reimenden Hymnen Schillers, in seinen Odenmaßen und freien Rhythmen Klopstocks Einwirkung zeigt, auch persönlich dem romantischen Kreise fern blieb, so war seine Dichtung doch „ein Seitentrieb der romantischen Poesie". Ihn leitete nicht die schulmäßige Altertumsverehrung der deutschen Renaissancedichtung, sondern die mit dem Herzblut des Menschen genährte Begeisterung für die warm empfundene Schönheit und Größe der Antike. Und wie Hölderlins Dichtung dem Gefühl, nicht klassizistischen Theorien entsprungen ist, so zeigt sie auch überall ihre Verbindung mit den deutschen Verhältnissen seiner Tage.



Johann Christoph Friedrich Hölderlin. Ausschnitt nach dem Pastellgemälde von Hölderlins Jugendfreund Hiemer (1792), gestochen von Luise Keller (1850), wiedergegeben in G. Koennecke, „Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Nationalliteratur", 2. Aufl.

Einzig Kant und den Griechen galt, während Hölderlin auf Schillers Empfehlung als Hofmeister im Hause Charlottens von Kalb weilte, die Neigung des grübelnden Lesers. Unter dem Einfluß der in Jena vorwaltenden philosophischen Strömung will er erst den Tod des Sokrates dramatisieren, dann macht er den freiwilligen Tod des Philosophen „Empedokles" im Ätna zum Inhalt seiner unvollendeten „Tragödie der feindlichen Brüder". Schon in Tübingen begann er einen in Griechenland spielenden Roman. Allein erst nachdem er in seiner Hofmeisterstelle in der Gontardschen Familie zu Frankfurt a. M. in seiner Begeisterung für die Hausfrau das Glück der Liebe und nach der Beschimpfung durch ihren rohen Mann auch den „tötenden Schmerz" um seine Diotima erlebt hatte, wurden die beiden Bände „Hyperion oder der Eremit von Griechenland" (1797—99) abgeschlossen. Der Aufstand der Griechen gegen die Türkenherrschaft im Jahre 1770 bildet neben Hyperions Freundschaft für Alabanda und Liebe für Diotima den Inhalt. Wie aber Hyperion selbst nach dem Scheitern des Freiheitskampfes sich unter das zerrissene Volk der Deutschen flüchtet, so stimmt auch sein Dichter, wenn er in einer Ode „den Tod fürs Vaterland" gepriesen hat, im „Gesang des Deutschen" die Klage an, wie sein deutsches Vaterland, das „heilig Herz der Völker, du Land des hohen, ernsteren Genius! allduldend und allverkannt", der Fremden Hohn ertragen müsse. Mit den antiken Formen hat Hölderlin auch den deutschen Sinn von Klopstock überkommen und beide vervollkommnet und vertieft.

Hölderlin ist im Drama wie im Roman vor allem Lyriker. Das Bedürfnis der romantischen Zeitgenossen nach einem Roman, der auch höheren dichterischen Anforderungen genügte, befriedigte Jean Paul. Keinem deutschen Dichter ist jemals von seinen Zeitgenossen so überschwenglich gehuldigt worden wie ihm. „Fragt ihr: wo er geboren, wo er gelebt, wo seine Asche ruhe?", rief Börne 1825 in seiner Denkrede. „Vom Himmel ist er gekommen, auf der Erde hat er gewohnt, unser Herz ist sein Grab." Dem modernen Leser dagegen fällt es schwer, sich in die größeren Romane Jean Pauls hineinzuarbeiten und die Vorzüge des einst allgemeinen Lieblings nachzuempfinden. Es muß für Dichter und Publikum

die Schulung durch die vielgelesenen Werke der englischen Humoristen Sterne, Fielding, Goldsmith und die lange nachwirkende Empfindsamkeit der Wertherzeit vorausgesetzt werden, um Jean Pauls Werden und seine Wirkung zu begreifen. Nach der lehrhaften Absichtlichkeit von Wielands griechischen Romanen schwelgte man in dem Übermaß des Gefühls dieser Jean Paulschen Helden und Heldinnen, nach den lüsternen Szenen der Erzählungen der französischen Schule genoß man die Tugend und reine Seelenliebe der Jean Paulschen deutschen Verliebten. Man fühlte sich durch seine dichterische Entdeckung der engbeschränkten kleinen Philisterwelt plötzlich in der deutschen Heimat. Die Zeitgenossen Fichtes und der romantischen Ironie empfanden die maßlose Subjektivität des Verfassers nicht wie wir als Störung. Wir fassen es nicht mehr recht, wie Börne angesichts der mit philosophischen Erörterungen, schwerverständlichen Vergleichen und krausestem Humor überladenen Werke von einem Dichter der Niedergebornen und Sänger der Armen schwärmen konnte. Zwar noch immer, ja erst recht von neuem wieder findet Jean Pauls Dichtung auch bewundernde Freunde, die geneigt sind, seiner als besonders deutsch empfundenen Gemütstiefe und seiner starken Betonung der sittlichen Elemente den Vorzug vor der Goethe-Schillerischen Kunstwelt zu geben. Allein gerade der zur Beurteilung deutscher Eigenart berufenste Richter, Ernst Moritz Arndt, hat sich während der Napoleonischen Zeit ebenso scharf gegen die unheilvoll verweichlichende Einwirkung Jean Pauls erklärt, wie er, unbeirrt von Goethes politischer Zurückhaltung, diesen als den deutschesten Dichter, als Stütze und Trost des bedrohten deutschen Volkstums rühmte.

Der am 21. März 1763 zu Wunsiedel geborene arme Lehrerssohn Johann Paul Friedrich Richter hat in der harten Jugend, die er in dem weltabgeschiedenen Fichtelgebirge und nach seinen entbehrungsvollen Leipziger Studentenjahren selbst als Lehrer und Erzieher in Schwarzenbach und Hof verbrachte, gründlich all die kleinen Leiden und Freuden durchgekostet, die er vom Leben des vergnügten Schulmeisterleins Maria Wuz in Auenthal („Unsichtbare Loge", 1793), vom „Leben des Quintus Fixlein", Lehrers zu Flachsenfingen, und von „Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. N. Siebenkäs" (1796) unter versteckten Tränen lächelnd und spottend zu erzählen wußte. Die Kunst, das Unbedeutende und Beschränkte durch teilnahmvolles Eingehen auf dessen verkümmerte, bescheidene Eigenart dem Leser lieb und vertraut zu machen, haben im 19. Jahrhundert Raabe und Seidel von Jean Paul überkommen, der seinerseits freilich daneben auch den scharfen Satiriker nicht verleugnete. (S. die beigeheftete Tafel.)

Bis 1779 können wir die Anfänge von Richters schriftstellerischen Versuchen zurückverfolgen, aber nicht vor 1783 ist er mit der Satire seiner „Grönländischen Prozesse" in die Öffentlichkeit gedrungen. Erst das Erscheinen des „Hesperus" befreite ihn 1795 aus seiner kümmerlichen Lage. Mit dem unter der Einwirkung von „Wilhelm Meisters Lehrjahren" stehenden Erziehungsroman „Titan" (1800—03), dessen Erscheinen dazu beitrug, seinen Berliner Aufenthalt zu einem großen Huldigungsfest zu gestalten, errang Jean Paul seinen höchsten Erfolg. Die nicht mehr vollendeten „Flegeljahre" schlossen 1805 die Reihe seiner großen Romane ab. Unmittelbar vorher und nachher fällt das Erscheinen seiner beiden wissenschaftlichen Werke, deren reiche Fülle selbständiger Gedanken die Wirksamkeit seiner Dichtungen überdauert: der „Vorschule der Ästhetik" (1804) und der Erziehungslehre der „Levana" (1807). Schon im August 1804 hatte der überall Gefeierte das stille Bayreuth zu seinem dauernden Aufenthalt gewählt, wo er am 14. November 1825 gestorben ist.

Ein Aufsatz Jean Pauls.

Nach dem Original, im Besitz des Herrn Prof. Dr. Hans Meyer in Leipzig.

Die mörderische Menschenliebe.

Wenn der Bauer gesund ist, so sucht man ihm nichts zu nehmen als sein Hab u. Gut: wenn er krank wird, so trachtet man gar nach seinem Leben. Ich meine hier keinen Doctor, der eine tödtliche Aderlaß u. einen guten Groschen will, keinen Apotheker, der selber Arzneien münzt: sondern ich meine Pfarrer, Edel- u. Amtleute, die den Landmann tödten, um ihrem Nächsten beizuspringen und die den Himmel verdienen wollen, indem sie andere darein jagen.

Wenn ich bei einem Dorfhonorazior eine Hausapotheke erblicke: so fahr' ich zusammen, weil ich das Arsenal, die Todenorgel vor mir seh, womit der Tod in ein ganzes Dorf feuert. Denn sie ist offenbar geladen mit der Schwarzischen Essenz, mit den sogenannten Hällischen Arzneien, mit dem Vilhauerischen Pulver, (mit Theriak) mit stärkenden Magentropfen, mit Wund- u. Lebenstropfen, kurz mit — Giften. Der vernünftige Arzt sucht längst nicht mehr mit solchen Ölen Krankheiten zu löschen: aber der Dorfhonorazior sucht sie für Universalarzneien aus, ob es gleich nicht einmal Universalgifte giebt. Er sieht nicht, daß man wenn's Universalarzneien gäbe nichts vernünftigeres thun könnte als alle Doktorhüte zu zerschlitzen u. alle Apotheken einzureißen u. mich u. diesen Aufsatz auszulachen, weil seine Universalarznei — u. der Dorfhonorazior denkt gar, er besitze sie zu Dutzenden — besser u. wohlfeiler als das alles wäre. Der Dorfhonorazior sieht nicht u. sollte doch sehen, daß einen

Arzneien, worunter auch die besten, unter den Händen eines andern als eines Arztes schlechterdings zu Gift ausarten müsten u. nur etwan so oft helfen, wie der Bliz, der zuweilen Gelähmte u. Blinde kurierte. Denn nicht die Ausforschung der Arznei, macht das Schwierige des Arztes – er umringt jede Krankheit mit einem Heere von Mitteln – sondern die Ausforschung der Krankheit, die so schwierig ist, daß selbst 3 Jahre Kollegienhören, Doktorhut u. Bücherkaufen das Genie dazu nicht ersezen können: was hat nun der Dorfhonorazior statt der 3 Jahre, statt des Doktorhutes, statt der Bücher, statt des Genies? — nichts als einen silbernen Löffel, womit er den Tod, wie mit der Ladeschaufel die Kanone ladet.[a)]

Der Dorfhonorazior sieht noch nicht, daß er nichts sieht sondern will mich mit dem Einwurf zu Boden fechten: „der Landman hat eine Natur von Eisen, die was verträgt." Nun so wird sie auch die Krankheit vertragen, wenigstens leichter als deine Arznei. Aber es ist nicht einmal wahr. Der Landman verträgt alles, wenn er gesund ist, u. gar nichts, wenn er krank ist. Eben seine Stärke, seine Überfüllung mit Blut u. Säften machen ihn aus medizinischen Gründen, die nicht hieher gehören, schneller dem Tode unter die

a) Zwei, drei Ausnahmen rechne ich nicht.

Menschen; wenn der epidemische Todesengel (Faulfieber, Ruhr, Blattern, Scharlachfieber) herumzieht: so schreitet er vor den mit Lammblut beschmierten Häusern der vornehmen ausgequetschten Städter vorbei u. besucht diese, die vor Weiberschwäche nicht stehen können, sitzen aber in die Hütte des starken Bauers fällt er ein u. würgt alles nieder. Eine weibische schwache, hysterische, bleichsüchtige Frau kan länger leben als irgend ein Leser dieses Intelligenzblattes u. ich möchte sie nicht: aber eine feurige rothbackige nimt die erste Epidemie mit, so wie eine dicke saftvolle Pflaume vom ersten Windstoß fällt, aber eine alte zusammengerunzelte — die schüttelt der Teufel ab.

Wider meine Gefühle werd' ich lustig u. es machens die Städter: denn die Dornen, womit überhaupt der Landman gewöhnlich nicht gekrönt sondern gar umgezäunt wird, lassen einen warlich nicht scherzen. Ich wollte noch sagen, dass die gerade sogenannte hizigen Krankheiten dem Landman eigen sind, ihre hizigen Arzeneien gerade das Holz sind, ~~das man~~ womit man ein flammendes Gebäude unterstüzen u. befestigen will u. womit man ~~gerade~~ aber der Gluth zuschürt. Ja gesezt, sie schadeten nichts: so würden sie doch dadurch schaden, dass sie den Kranken durch eine bethörende

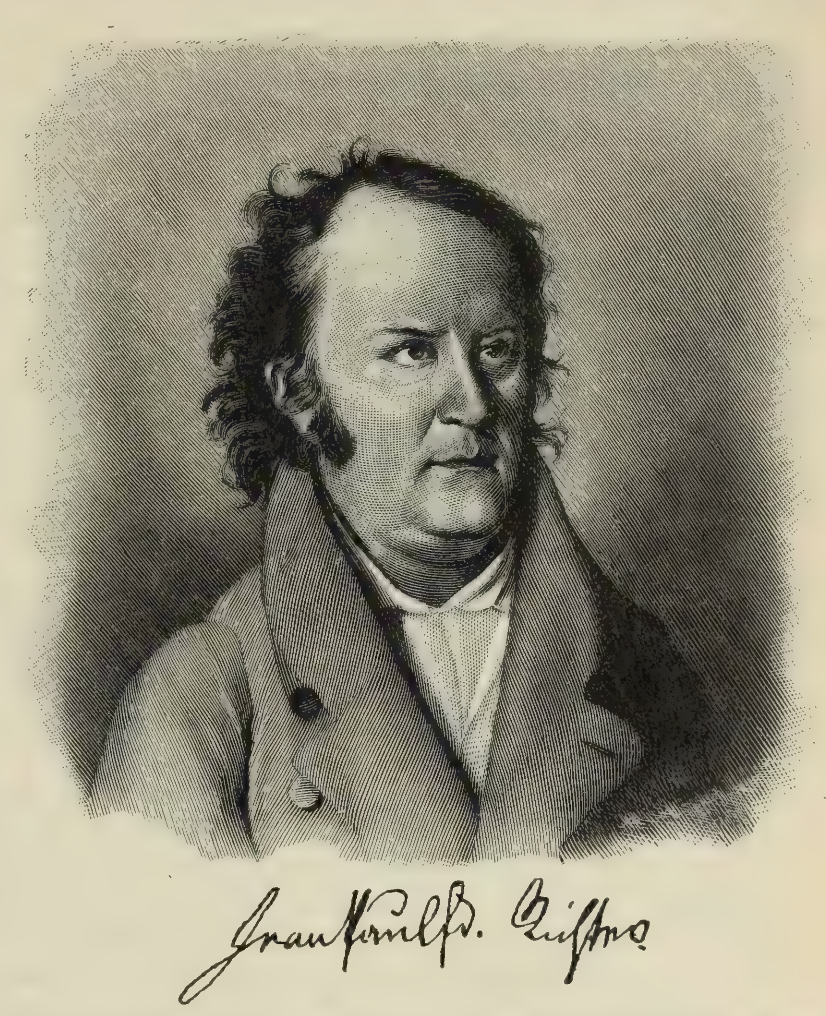
dokt[illegible] bed.

Hoffnung vom Rathfragen des Doktors mitsamt.
Noch zwei Fragen u. eine Einschränkung.
der Landman hat so viele medizinische mörderische
Irthümer von seinen 32 Ahnen geerbt – z. B.
die von der Nüzlichkeit des Brantweins in der Ruhr,
der hizigen Arzneien in Blattern ;—: wär' es denn
nun eine Todsünde u. völlig gegen die symbolischen
Bücher, wenn der Landgeistliche solche Irthümer
auf der Kanzel bekriegte? denn es sind ja offen-
bar keine theologischen, die zu wichtig sind um widerlegt
zu werden.
Da adeliche Gutsbesizer oft so viel Billiges be-
fehlen: warum wollen sie nicht einmal eine
Ausnahme machen u. ~~bei~~ in Frohnen ihren
Unterthanen bei Strafe etwas Unbilliges
befehlen – ich meine, zum H. Doktor zu
gehen? Ich frage, weils schon iemand thut...
Also ihr Dorfhonoratiores! da ich von euch nichts
Neues oder Schlimmes verlange und klar genug
ja nicht begehre, daß ihr dem Landman etwas
zu leben lasset sondern nur daß ihr ihn leben
lasset: was werdet ihr heute am Donnerstag
~~schon~~ nach der Lesung dieses Blattes thun? —
lachen u. den Sachler, der euch mitbrachte, fra-
gen ob er die schwarze Kunst doch nicht ver-
gessen.

R.

„Vielleicht", urteilte Platen, der eben an diesem Tage ein Sonett zum Lobe des von ihm öfters besuchten Dichters niedergeschrieben hatte, „war der Mensch in ihm noch außerordentlicher als der Schriftsteller. Sein Gemüt war überschwenglich, voll Milde und Liebe und Anerkennung."

Den Einfluß Weimars, das Jean Paul wiederholt besuchte, hat er selbst trotz seiner nicht eben freundlichen Gesinnung gegen Goethe und Schiller in vertrauten Briefen als überaus wichtig für seine Ausbildung erklärt. Herder brachte dort in seiner Erbitterung gegen Goethe-Schillers Kunstanschauungen Jean Paul lebhafte Freundschaft, seinen Werken, die er über die Goethischen stellte, Bewunderung entgegen. Aber auch Goethe und Schiller selbst erkannten Richters verschwenderischen Reichtum an, fühlten sich indessen abgestoßen durch seine Formlosigkeit, die ja in der Tat so weit ging, daß ihm zeitlebens die Bildung eines Verses unmöglich blieb. Von der Sentimentalität vielgefeierte Charaktere, wie die blinde Liane im „Titan" und die für ihren Lehrer Emanuel schwärmende Klotilde im „Hesperus", der ohne sein Wissen zum Thron erzogene Albano und die von dem verbrecherischen Roquairol zugrunde gerichtete Titanide Linda, der humorvolle Schoppe, Albanos Erzieher, und anderseits intrigante Minister und Hofleute treten wohl deutlich aus dem Nebel hervor. Die Handlung selbst aber zerfließt in schwankenden Umrissen. Scheint sie ja doch oft nur vorhanden, um des Dichters eigenen Gedanken und seinen übereifrig gesammelten Lesefrüchten zur Unterlage zu dienen. Die meisten Jean Paulschen Werke sind mit einer an Fischart erinnernden Fülle von Anspielungen, barock-humoristischen Wendungen, satirischen Ein- und Ausfällen übersättigt. Die Empfindung schwelgt ebenso in Seelen- wie Landschaftsschilderungen. So galt die Ausmalung des Sonnenaufgangs auf den Inseln des Lago Maggiore im Anfang des „Titan" lange als unvergleichliches Prunkstück der deutschen Literatur. Zwar August Wilhelm Schlegel wandte sich im „Athenäum" gegen Richters Romane, Friedrich Schlegel dagegen hat in dem Witz und Tiefsinn, mehr noch in der Willkür und Subjektivität seiner Werke die Verwandtschaft mit der von ihm geforderten Romantik erkannt und begrüßt und suchte auch, freilich mit geringem Erfolge, persönliche Beziehungen mit Jean Paul anzuknüpfen.



Nach dem Ölgemälde von Fr. Mayer (1811), im Besitz des Herrn Oberstleutnants Brix Förster zu München.

Ihren Dichter aber, den sie über Schiller erheben und nötigenfalls auch gegen Goethe aufstellen zu können hofften, sahen die durch persönliche Freundschaft verbundenen Mitglieder der ersten romantischen Schule nach Novalis' zu frühem Tode in J o h a n n L u d w i g T i e c k (siehe die Tafel bei S. 347). Mannigfache Wandlungen hat der Sohn des Berliner Seilermeisters in seinem langen Leben, vom 31. Mai 1773 bis 28. April 1853, durchgemacht. Wie er im Dienst des Aufklärers Nicolai mit prosaisch moralisierenden

Erzählungen für die „Straußfedern“ seine öffentliche Schriftstellerlaufbahn begonnen hatte, so kehrte der Sänger der „mondbeglänzten Zaubernacht“ nach dem Versiegen der romantischen Hochflut mit seiner Novellendichtung teilweise wieder zu einer sehr unromantischen Tendenzerzählung zurück. Wie Wieland die ihm eingeborene Schwärmerei trotz aller Selbstverspottung niemals ganz los werden konnte, so blieb in Tieck trotz aller romantischen Strudeleien ein Bodensatz von lehrhaftem Rationalismus zurück. Selbst durch den Spott seiner phantastischen Märchenkomödien spürt man ab und zu den aufgeklärten Berliner hindurch. Der Romantiker mochte, ohne dessen klar bewußt zu werden, sich getrieben fühlen, durch ein Übermaß von Phantastik dieses schlechte prosaische Gewissen zu ersticken. Tieck, den die philosophischen Bestrebungen seiner Zeit im Grunde wenig berührten, hat doch den von Schelling wiederentdeckten Jakob Böhme besonders gefeiert; er, dem Religion keineswegs wie Hardenberg Herzensbedürfnis war, hat zuerst und mehr als die anderen die mittelalterliche Frömmigkeit als dichterisches Reiz- und Hilfsmittel verwertet. Ursprünglich hatte er vom Mittelalter und seinen Werken überhaupt nichts wissen wollen; dazu bekehrte ihn erst sein Freund und Studiengenosse Wilhelm Heinrich Wackenroder, eine liebenswürdige, durch ihr reines Empfinden wie durch ihren frühen Tod an Novalis erinnernde Jünglingsgestalt (geb. 1773, gest. 1798 in seiner Vaterstadt Berlin).

Als die beiden Freunde im Sommer 1793 in Erlangen studierten, durchwanderten sie die krummen Gassen des hochberühmten Nürnberg, betrachteten sie mit kindlicher Liebe die altväterischen Häuser und Kirchen, aus denen die vaterländische Kunst der Vorzeit eine so derbe, kräftige und wahre Sprache redete. Mit tiefer Bewegung lasen sie jetzt, was einstens Goethe in Straßburg den Blättern „von deutscher Art und Kunst“ begeistert über Erwins gotischen Münster vertraut hatte. Mit heiliger Ehrfurcht vor der Kunst der verflossenen Zeit im stillen Herzen, schrieb Wackenroder die Aufsätze über Malerei und Musik nieder, die er 1797 in den „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ herausgab, und denen Tieck ein Jahr nach dem Tode seines Jugendfreundes weitere folgen ließ in den „Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst“. Wie dabei der warm fühlende Wackenroder der Leiter war, so ging auch von ihm die Anregung aus zu der altdeutschen Geschichte „Franz Sternbalds Wanderungen“ (1798). Während Wackenroders musikalische Herzensergießungen („Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger“) keine Wirkung auf die Musiker ausübten, ging die christlich-deutsche Malerschule von diesen literarischen Werken aus, wie schon das für sie geprägte Wort „sternbaldisieren“ bezeugt. Ungefähr gleichzeitig mit Goethes „Propyläen“ wollte der Däne Asmus Carstens in seinen Kartons die Natur wiedergeben, so wie die Antike sie in großem Sinne aufgefaßt zeigte; von 1810 an dagegen schlossen sich im Kloster St. Isidoro auf dem Monte Pincio die jungen deutschen Künstler in Rom unter Leitung des Lübeckers Friedrich Overbeck und des Düsseldorfers Peter Cornelius zu der romantischen Malerschule zusammen. Im Gegensatz zu der antikisierenden Richtung der „Propyläen“ suchten sie bei den vorraffaelischen und altdeutschen Malern ihre Vorbilder. Des Klosterbruders Wort: „Die Kunst muß eine religiöse Liebe oder eine geliebte Religion sein“, glaubten sie durch Anschluß an die katholische Kirche, von der die alte große Kunst ausgegangen war, zu verwirklichen. Aber auch die Brüder Sulpiz und Melchior Boisserée, die zuerst den kühnen Plan zur Herstellung des Kölner Domes faßten, empfingen von Wackenroders Schriften den Antrieb zu ihrer Sammlung altdeutscher Gemälde, die heute den vielleicht kostbarsten Teil der alten Pinakothek in München bildet.

Die Hinwendung zur deutschen Vorzeit auf dem Gebiete der Malerei mußte auch für Tiecks Dichten eine Wandlung herbeiführen. Sein in englisches Kostüm gekleideter Roman „William Lovell“ und seine „Götz“ und „Hamlet“ mischende Schicksalstragödie „Karl von Berneck“ verraten noch die seelische Zerrissenheit und künstlerische Unselbständigkeit ihres Verfassers. Aber schon 1796 hatte Tieck in dem düsteren Märchen „Der blonde Ekbert“ die schuldbeladene Ehe eines Geschwisterpaares und seinen Untergang in die stimmungsvollen Schauer der „Waldeinsamkeit“ gehüllt, 1802 das Unheimliche der

Gebirgswelt im „Runenberg" wirken lassen. Für Nicolai sollte er Musäus' beliebte „Volksmärchen" in aufgeklärtem Sinne fortführen. Tieck aber ging auf die echten Volkserzeugnisse zurück, in denen er „fast alle Elemente der Poesie, vom Heroischen bis zum Zärtlichen und hinab zum kräftig Komischen ausgesprochen" fand. So erneute er die alten Volksbücher von den „Heymonskindern", der „Schönen Magelone" und „Melusine", der „Schildbürgerchronik" (vgl. S. 204 und Bd. I, S. 250). Aus Charles Perraults französischen Feenmärchen schuf er seine romantische Tragödie „Ritter Blaubart" und in ungebundener Rede gleich dieser die erste und beste seiner satirischen Märchenkomödien, „Der gestiefelte Kater" (1797). Als dessen Fortsetzung folgten „Prinz Zerbino" und unter Benutzung von Christian Weises „Zittauischem Theater" (vgl. S. 96) „Die verkehrte Welt".

Der Bruch mit Nicolai mußte nach dem „Gestiefelten Kater" naturnotwendig eintreten, denn gegen die Aufklärung und die ihr verwandten Erscheinungen sind diese Literaturkomödien mit ihrer Ironie und ihrer Selbstverspottung des Theaters im Theaterstück gerichtet. Apollo ist vertrieben, Skaramuz, eine Art Hanswurst, herrscht in dieser verkehrten Welt. Der schwermütige Zerbino geht auf die Reise nach dem guten Geschmack, aber sein Begleiter Nestor (Nicolai) weiß sich mit diesen sprechenden Bäumen und Blumen, mit Himmelblau und Vogelsang so wenig wie mit den großen Dichtern, die hier auf Goethe harren, abzufinden. Das echt Märchenhafte ist freilich überall gegenüber der literarischen Satire, deren Deutung schon unter den Zeitgenossen nur den belesensten möglich war, zu kurz gekommen. Aber die Herausgeber des „Athenäums" mochten mit vollem Recht den spottlustigen Verfasser des „Kater" und feinfühligen Erneuerer der Volksbücher als ihren romantischen Gesinnungsgenossen und dichterischen Vorkämpfer begrüßen.

Nachdem Tieck in Berlin Freundschaft mit Friedrich Schlegel geschlossen hatte, folgte er ihm nach Jena. 1799 und 1800 ließ er dort Arbeiten erscheinen, die bereits im Namen ihre Zugehörigkeit zur neuen Schule, der Clique, wie die Gegner höhnten, stolz betonten, die zwei Bände „Romantische Dichtungen", denen sein kurzlebiges „Poetisches Journal" zur Seite ging. Für das in den „Romantischen Dichtungen" enthaltene Trauerspiel vom „Leben und Tod der heiligen Genoveva" wie für das zweiteilige Lustspiel „Kaiser Octavianus" (1804) und seinen letzten dramatischen Versuch „Fortunat" (1815/16) hat Tieck wieder aus Volksbüchern geschöpft, während für „Leben und Tod des kleinen Rotkäppchens" und die mit Artus' Tafelrunde verbundene Dramatisierung von „Däumchens Leben und Taten" Kindermärchen die Unterlage bildeten.

Freilich hat Tieck auch hier das Naive des Märchens vielfach durch Absichtlichkeit und Ironie geschädigt, aber er hat im Vorspiel zum „Octavian", dem „Aufzug der Romanze", auch wirklich die von Liebe, Tapferkeit, Scherz und Glauben vorgetragene Schlußglosse zur Wahrheit gemacht:

Mondbeglänzte Zaubernacht,	Wundervolle Märchenwelt,
die den Sinn gefangen hält,	steig' auf in der alten Pracht!

Wie der heilige Bonifazius in schwach beleuchteter Kapelle den Prolog zur „Genoveva" spricht, so erscheint die Heldin selbst als ein mild beleuchtetes Heiligenbild auf Goldgrund, das aus all den umgebenden Farben, Blumen, Spiegeln und Zauberkünsten nur um so wirkungsvoller sich abhebt. Während der Kampf der von Karl Martell geführten Christenheit gegen die Sarazenen tobt, erringt das schwache und in ihrer tugendlichen Frömmigkeit doch so starke Weib den noch höheren Sieg, der den strahlenden Heiligenschein um ihre reine Stirne webt, den Sieg über die gegen sie ankämpfende Weltlust und Sünde. Die kunstvollen Versformen des spanischen Dramas sollen den Glanz der christlichen Dichtung verstärken, der bei allem Schwung der Einbildungskraft nur leider das erwärmende menschliche Gefühl fehlt.

Tieck hat sich von seiner Göttinger Studentenzeit an, in der er Shakespeares „Sturm" und zwei der in vielen Einzelheiten von ihm nachgeahmten Komödiensatiren Ben Jonsons übersetzte, unablässig mit dem Studium Shakespeares beschäftigt. Shakespeare war das Zentrum seiner Liebe und Erkenntnis, an ihn knüpfte er alle Erfahrungen und Ideen seines Daseins. Ein großes abschließendes Werk über Shakespeare,

zu dem einzelne Sammlungen älterer englischer Stücke nur Bausteine sein sollten, betrachtete Tieck als seine Lebensaufgabe. Allein so groß Tiecks dramaturgische Einsichten waren, in seinen eigenen dramatischen Dichtungen haben wir überall nur in Dialog gebrachte Erzählung; das eindringendste Verständnis für Shakespeare und Calderon half ihm selbst zu keinem festgefugten, lebensfähigen Drama. Der Plan, sich mit Schiller, dem Tieck in dem beigehefteten Gedicht seine Huldigung darbringt, in einem Dramenzyklus aus der Geschichte des Dreißigjährigen Krieges zu messen, kam nie zur Ausführung. Wenn Tiecks außerordentliche dichterische Begabung, seine umfassende Bildung und Kunstfertigkeit so wenig wirklich Ergreifendes und Fortwirkendes geleistet haben, so liegt die Schuld in der Charakterschwäche des Mannes, über die selbst seine nächsten Freunde und sogar seine Töchter wiederholt die herbsten Urteile fällten.

Im Jahre 1804 trat Tieck mit seiner Schwester Sophie Bernhardi und seinem Bruder Friedrich, dem Bildhauer, eine Reise nach Rom an, von der er erst im Herbst 1806 nach Deutschland zurückkehrte. Nach dem reichen Schaffen der Berliner und Jenenser Jugendzeit war eine Erschlaffung in seiner Arbeit eingetreten. Die drei Bände des „Phantasus“ (1812—16) vereinten durch die hinzukommenden, geistvoll kritisierenden Gespräche nur die Dichtungen seiner vorausgegangenen romantischen Epoche.

Ihrem Kreise gehört auch eine der verdienstvollsten Arbeiten Tiecks an: seine Erneuerung der „Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter“ (1803), der die von Lichtensteins „Frauendienst“ und einiger Abschnitte des „König Rother“ folgte, eine Erneuerung des „Nibelungenliedes“ folgen sollte. Tiecks „hinreißende Vorrede“ zu den „Minneliedern“ machte den in Marburg studierenden Jakob Grimm zuerst gespannt, den mittelhochdeutschen Wortlaut in Bodmers Ausgabe zur Hand zu nehmen.

Im Winter 1801 auf 1802 hatte August Wilhelm Schlegel seine dann durch zwei weitere Winter fortgesetzten Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst in Berlin begonnen und dadurch den Sieg der Romantik in der preußischen Hauptstadt entschieden. Schon bildete sich, angeregt durch seine Lehren und Tiecks Dichtung, in Berlin ein Kreis jüngerer romantischer Dichter, der sich im Nordsternbund zusammenschloß und in dem von Chamisso und Varnhagen von Ense in den Jahren 1804—06 herausgegebenen „Grünen Almanach“ sein Organ fand. Auch die noch Namenlosen wollten, wie der erst notdürftig der deutschen Sprache mächtige Emigrantensohn und preußische Leutnant Adelbert von Chamisso sang, in Thuiskons Bardenhain sich Kronen erstreiten.

In seinen Berliner Vorlesungen hatte August Wilhelm Schlegel zuerst die mittelalterliche Dichtung, vor allem das „Nibelungenlied“, den staunenden Zuhörern angepriesen. In seines Bruders Zeitschrift „Europa“ (1803) tritt der modern philosophischen Richtung des „Athenäums“ gegenüber die Neigung für das Mittelalter auf allen Gebieten, besonders dem der bildenden Kunst, stärker hervor. Friedrich leitete diese seine zweite Zeitschrift von Paris aus, wohin er sich 1802 mit Dorothea begeben hatte. 1804 siedelte er, einer Einladung der Brüder Boisserée folgend, nach Köln über, wo er vier Jahre später mit Dorothea zum Katholizismus übertrat. Von den vielen großen Plänen seiner stürmischen Jugend wurde keiner mehr ausgeführt. Karoline Schlegel war inzwischen als Schellings Gattin diesem nach Bayern gefolgt, während August Wilhelm Frau von Staël auf ihren Reisen und nach ihrem Landsitz Coppet am Genfer See geleitete. Der romantische Freundeskreis in Jena hatte sich aufgelöst, aber die romantischen Ideen waren in dem kurzen heftigen Kampfe Sieger geblieben. „O wie sind“, klagte Karoline, „die einst zu Jena in einem kleinen Kreis Versammelten nun über alle Welt zerstreut“, allein sie fügte auch selbstbewußt bei „und lehren alle Heiden“.

Ein Gedicht Ludwig Tiecks.

Nach dem Original, im Besitz der Frau Landrätin von Treutler in Neu-Weißstein.

Melpomene:

Wie wenn

~~Wenn~~ in des Aethers Räumen Hochher dringen,
Und durch Gebirge Geisterstimmen hallen,
Der Wolken Dunstgestalten fliehn und wallen,
Und Bäum und Wald harmonisch dann erklingen:

So Leid und Schmerz, wie sie gestaltlos ringen
Die Klagen ungestüm und wild verschallen —
Ertönen sie in meinen Feierhallen,
Erhebt sich Angst und Nacht auf Geisterschwingen.

Mein Wort erklingt, und Götter steigen nieder,
Der Tod zerbricht besiegt nicht Heldenherzen,
Verzweiflung flieht, die Angst erlischt, und stiller

Und göttlicher der Klagelaut der Lieder,
Zum Leben Tod verklärt, zur Lust die Schmerzen —
So rauscht dein hoher Heldensang mein Schiller.



3. Die Jahre der Fremdherrschaft und der Befreiungskriege.

„In der unbeweglichen nordischen Masse steckend, gegen die man sich so leicht nicht wenden wird", hatten die Weimaraner mit Gleichmut zugesehen, wie südlich der Wetterscheide des Thüringer Waldes alles „der beweglichen, glücklich organisierten und mit Verstand und Ernst geführten französischen Masse" unterlag. Aber gerade an den Stätten unserer höchsten philosophischen und literarischen Bildung wurde die Schlacht geschlagen, in welcher der Staat Friedrichs des Großen zusammenbrach vor den von des fränkischen Imperators Eisenwillen gelenkten und geschärften revolutionären Kräften, für immer eine furchtbare Mahnung, daß alle Güter gefährdet sind, wenn ein Volk seine höchste Pflicht, die Sorge für seine Waffenehre, im täuschenden Frieden vernachlässigt. In den Zeiten höchster Volksnot sollte es sich aber auch zeigen, ob in dieser einseitig gepflegten ästhetischen Kultur die sittlichen Kräfte sich entwickelt hatten, von denen eine Wiederaufrichtung der Nation zu erwarten war. Durch Friedrich Wilhelms III. Wort an die Professoren von Halle, der Staat müsse durch geistige Kräfte ersetzen, was er an physischen verloren habe, wurde auch die deutsche Dichtung zur tätigsten Mitarbeit an der Wiederaufrichtung des tief erschütterten Vaterlandes aufgerufen.

Schon im Frühjahr 1806 hatte August Wilhelm Schlegel gemahnt, wir bedürfen statt des Formenspiels, statt einer träumerischen Poesie einer „wachen, unmittelbaren, energischen und besonders einer patriotischen" Dichtung, wir bedürften historischer Schauspiele, allgemein verständlich und aufführbar, Epochen der deutschen Geschichte darstellend, „wo gleiche Gefahren uns drohten und durch Biedersinn und Heldenmut überwunden wurden". Dieser dramatischen Forderung genügte erst Heinrich von Kleist. Aber in den Unglückstagen zu Memel fand die Königin Luise, deren Thronbesteigung einst Novalis' „Blumen" als den Anbruch einer neuen goldenen Zeit gefeiert hatten, Trost in der Lesung des in den Glückstagen von ihr zurückgewiesenen „Wilhelm Meister". Jetzt erkannte sie, daß Goethes Roman tief genug in der Brust und gerade da anklopfte, wo der wahre menschliche Schmerz und die wahre Lust, wo eigentliches Leid und Freude wohnen. Als 1808 Goethes „Faust" erschien, eben im rechten Augenblick, den Deutschen den Glauben an sich selbst zu stärken, da sandte Theodor von Schön ihn sofort dem Freiherrn vom Stein zu, der mitten in seinen Kämpfen um die Neugestaltung des Staates nicht säumte, sich in das Werk zu vertiefen, von dem Schelling und Hegel die Frische eines neuen Lebens für die Wissenschaft erhofften, in dem ein preußischer Vaterlandsfreund wie Barthold Niebuhr seinen „Katechismus, den Inbegriff seiner Überzeugungen und Gefühle" fand. Als Goethe und Wieland dann in Erfurt von Napoleon ausgezeichnet wurden und Goethe 1812 in den Karlsbader Festgedichten durch die Kaiserin Marie Luise an den Bezwinger Europas die versteckte Bitte richtete „Der alles wollen kann, will auch den Frieden", haben die auf Befreiung hoffenden Patrioten den Widerstreit dieser Goethischen Huldigung mit ihrer tiefsten Gesinnung schmerzlich empfunden. Nur wenige Vertraute wußten, daß Goethe, der als Dichter bewundernd zu der dämonischen Gewalt der Napoleonischen Epopöe emporschaute, doch im Oktober 1808 als eine Art Gegenwirkung zum Erfurter Fürstentag einen Kongreß ausgezeichneter deutscher Männer nach Weimar berufen wollte, zur Beratung, wie in dieser Auflösung Deutschlands die Bande deutscher Kultur und Sitte, die uns einzig noch als Nation bewahrten, fest zusammenzuziehen seien. Zur Ausführung kam dieser Wunsch freilich so wenig wie Goethes

lange gehegter und erwogener Plan eines lyrisch-historischen Volksbuches, obwohl er zu der Ausführung eines solchen deutschen Nationalbuches von München aus besonders aufgefordert wurde.

Nachdem die Plünderung Weimars Goethe die Gefahr des Verlustes seiner Aufzeichnungen nahegebracht hatte, suchte er um so eifriger in der Förderung seiner naturwissenschaftlichen Arbeiten Trost und Stärke für das Ertragen der unerfreulichen Gegenwart. Den morphologischen und geologischen Studien hatten sich nach der Rückkehr aus Italien optische Versuche beigesellt, deren Ergebnisse er schon 1791 in einer eigenen Zeitschrift, „Beyträge zur Optik", veröffentlichte, während er den gleichzeitigen ersten „Versuch die Elemente der Farbenlehre zu entdecken" noch zurückhielt. Die „Xenien" hatten indessen bereits seinen scharfen Gegensatz zu Newton geoffenbart, und 1808 begann Goethe den Druck seines zwei Jahre später ausgegebenen naturwissenschaftlichen Hauptwerkes „Zur Farbenlehre".

Nach Newton ist die weiße Farbe wie das weiße Sonnenlicht in verschiedene farbige Bestandteile zerlegbar. Nach Goethes Experimenten, die unter seiner Vernachlässigung der mathematischen Grundsätze leiden, ist das weiße Licht (Farbe) das einfachste, unzerlegteste Wesen; die Farben werden an dem Lichte erregt, nicht aus dem Lichte entwickelt. In dem darüber ausbrechenden Streite haben die Physiker in erdrückender Mehrzahl Newton beigestimmt, während Hegel und Schopenhauer sich auf Goethes Seite stellten. Allein wenn auch der didaktische und polemische Teil seiner Farbenlehre von irrigen Voraussetzungen ausgeht, der historische enthält, wie bereits Schiller von dem ersten Entwurfe rühmte, „viele bedeutende Grundzüge einer allgemeinen Geschichte der Wissenschaften und des menschlichen Denkens". Schon allein Goethes vergleichende Charakterisierung von Plato und Aristoteles würde genügen, um die „Materialien zur Geschichte der Farbenlehre" unter das Hervorragendste einzureihen, was der Denker Goethe geschrieben hat.

Der Geschichte trat Goethe zu gleicher Zeit aber auch von anderer Seite näher. Schon 1802 hatte die von ihm verehrte Herzogin Amalia gegen ihn und Zelter geäußert, jedermann sei verbunden, sein Leben schriftlich zu rekapitulieren, das Papier sei eigentlich nur dazu erfunden. Als Goethe bei dem mitten in den Kriegswirren erfolgten Hinscheiden der Gründerin des geistigen Weimar (April 1807) die feierliche Gedenkrede abzufassen hatte, mußte ihm ihre Mahnung wieder lebendig werden. In der 1808 abgeschlossenen ersten Gesamtausgabe seiner „Werke" nahmen sich „die Fragmente eines ganzen Lebens wunderlich und inkohärent genug nebeneinander aus", um ihm selbst eine Art Kommentar durch Schilderung seines schriftstellerischen und menschlichen Entwickelungsganges wünschenswert erscheinen zu lassen. Der Tod der geliebten Mutter im September 1808 und der Zusammenbruch aller alten Ordnungen mußten ihm den Wunsch verstärken, das Bild der alten freien Reichsstadt und die ganze vielgestaltete Welt, in der seine Jugend sich gebildet hatte, im geschichtlichen Rückblick wieder aufzubauen. Jean Jacques Rousseaus „Konfessionen", die seit der Lebensbeichte des heiligen Augustin berühmteste aller Autobiographien, waren auch Goethe wie allen seinen Zeitgenossen wohl vertraut. Aber ihm, der Ehrfurcht als die wesentlichste aller menschlichen Tugenden ansah, widerstrebte es, in Rousseaus Weise die einzelne Persönlichkeit gegen und über ihr Zeitalter zu stellen. Die in „Wilhelm Meisters Lehrjahren" behandelte Frage „Wie bildet sich der Mensch?" leitete ihn auch beim Abfassen der eigenen Lebensgeschichte, die den Menschen in seinen Zeitverhältnissen, bald von ihnen begünstigt, bald ihnen widerstrebend darstellen und zeigen soll, wie ihre Einwirkungen seine Welt- und Menschenansicht bilden, und wie er selbst die errungene Weltanschauung in seinen Werken wieder nach außen abspiegelt.

In diesem kulturgeschichtlichen, großen Sinne gab Goethe zwischen 1812 und 1814 die ersten drei Teile „Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit" heraus, denen erst nach seinem Tode ein vierter, die Erzählung bis zu seiner Übersiedelung nach Weimar fortführender folgte. Als „zweite Abteilung aus meinem Leben" hat er dann 1816 die Beschreibung der „Italienischen Reise", 1822 die Schilderung der „Kampagne in Frankreich" und Belagerung von Mainz, 1829 den Bericht über seinen „zweiten römischen Aufenthalt" angereiht. Wohl hat Goethe sich beim Rückblick auf die Vergangenheit in Tatsachen nicht selten geirrt, auch eine künstlerische Gruppierung angestrebt; aber ein Augenzeuge seiner Jugend wie Fritz Jacobi konnte die Autobiographie doch als wahrer wie die Wahrheit selbst rühmen. Und gerade in den Jahren, da das alte Deutschland zu Grabe getragen war, mußte diese lebensvolle Schilderung unserer im 18. Jahrhundert erworbenen eigenartigen Bildung dem nationalen Bewußtsein die so nötige Stärkung verleihen. Eben im Hinblick auf den Charakter von „Dichtung und Wahrheit" durften Arndt und Jahn in den Jahren der Bedrückung Goethe trotz seiner Zurückhaltung als den deutschesten Dichter preisen.

Nur infolge von Goethes persönlichem Ansehen war es ihm als weimarischem Staatsmann geglückt, durch seine Vermittelung die von Napoleon bereits verfügte Aufhebung der Universität Jena hintanzuhalten. Sein und Schillers Freund Wilhelm von Humboldt hat als preußischer Unterrichtsminister die Universität Berlin ins Leben gerufen. Noch 1792 hatte Humboldt in seinen „Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staates zu bestimmen" im Staat nur eine lästige Notanstalt zur Sicherung gesehen. Mit dem drohenden Verluste des Staates, dessen Dienst er vordem so gern zum Zwecke freier ästhetischer Bildung seines Individuums entsagt hätte, fühlte er dessen hohen idealen Wert. Er bestand die Feuerprobe, während Friedrich von Gentz aus Breslau (1764—1832), der seit seinen „Betrachtungen über die französische Revolution" (1793) dank seiner glänzenden Darstellungsgabe als der angesehenste Vertreter der von der Literatur ausgehenden Staatsmänner galt, in der Zeit der Not schmählich seinem preußischen Vaterlande die Treue brach und seine gewandte Feder wie seine Seele an Metternich verkaufte. Sein Beispiel fand einige Jahre später bei den Romantikern Friedrich Schlegel und dem Berliner Adam Müller Nachahmung.

Humboldt verdankte die Berliner Universität, zu deren Einweihung am 15. Oktober 1810 Brentano die Festkantate dichtete, die Berufung von Friedrich August Wolf aus Halle, dem ersten Vertreter der kritischen Philologie, neben dem Niebuhr römische Geschichte las. Schleiermachers Eintritt in den Lehrkörper war selbstverständlich, und von der bayrischen Universität Landshut wurde zur „Vertiefung des Rechtsbewußtseins, richtigen Behandlung und Leitung des ganzen Studiums der Jurisprudenz" der Frankfurter Friedrich Karl von Savigny berufen. 1815 erschien der erste Band seiner grundlegenden „Geschichte des römischen Rechts im Mittelalter" nach langer Vorarbeit, an der auch Savignys Schüler Jakob Grimm beteiligt war. Arnim verhandelte wegen einer physikalischen Professur für sich, wegen einer germanistischen, die schließlich Friedrich Heinrich von der Hagen erhielt, für Görres. Der erste gewählte Rektor der neuen Universität aber war Fichte. Die friderizianische Duldung, mit welcher der König dem als Gottesleugner aus seiner Jenenser Professur Vertriebenen in Preußen Lehrfreiheit gewährt hatte, trug dem preußischen Staate gute Frucht. Im Winter 1807 auf 1808 hielt Fichte in dem von französischen

Truppen besetzten Berlin die „Reden an die deutsche Nation". Klagte der rücksichtslos Prüfende die Schuld der Selbstsucht an, die zum Untergang geführt hatte, so sprach aus den begeisterten und begeisternden Worten des furchtlos treuen Mannes auch der ungebeugte sittliche Glaube, der die Jugend zur Erhebung und in dem neuen Staate für eine neue, bessere Zukunft und Sittlichkeit erziehen wollte. Es weht aus diesen Reden ein nahverwandter Geist, wie er zur gleichen Zeit aus Johann Gottfried Seumes furchtbar anklagendem, von der Zensur unterdrücktem Vorwort zu seiner Plutarch-Übersetzung ertönt.

Seume, geboren 1763 zu Poserna bei Weißenfels, gestorben 1810 zu Teplitz, der Verfasser des bekannten Gedichtes vom Huronen, der Europens übertünchte Höflichkeit nicht kannte, und des von ihm ausgeführten und beschriebenen „Spazierganges nach Syrakus" (1803), hatte in seiner Jugend das Gebaren der deutschen Fürsten, denen „die alte Gerechtigkeit und Billigkeit und das Volk überhaupt für nichts galt", am eigenen Leibe erfahren. Den Leipziger Studenten der Theologie hatten hessische Werber vergewaltigt, und der Kasseler Landgraf verkaufte ihn dann mit anderer Menschenware an die Engländer zum Kampfe gegen die Amerikaner. Nach der Rückkehr wurde Seume von preußischen Werbern aufgegriffen. Und der so mißhandelte, nur durch einen glücklichen Zufall schließlich wieder frei gewordene Mann rief jetzt das Homerische Wort: „Ein Wahrzeichen nur gilt: das Vaterland zu erretten". Was der deutsche Freiherr vom Stein der russischen Kaiserin ins Gesicht sagte, das deutsche Volk sei ein großes, treues, tapferes Volk, aber die deutschen Könige und Fürsten, die ihre Schuldigkeit versäumt, wüßten es nicht zu gebrauchen, das klagte auch der wetterfeste Seume aus warmem Herzen:



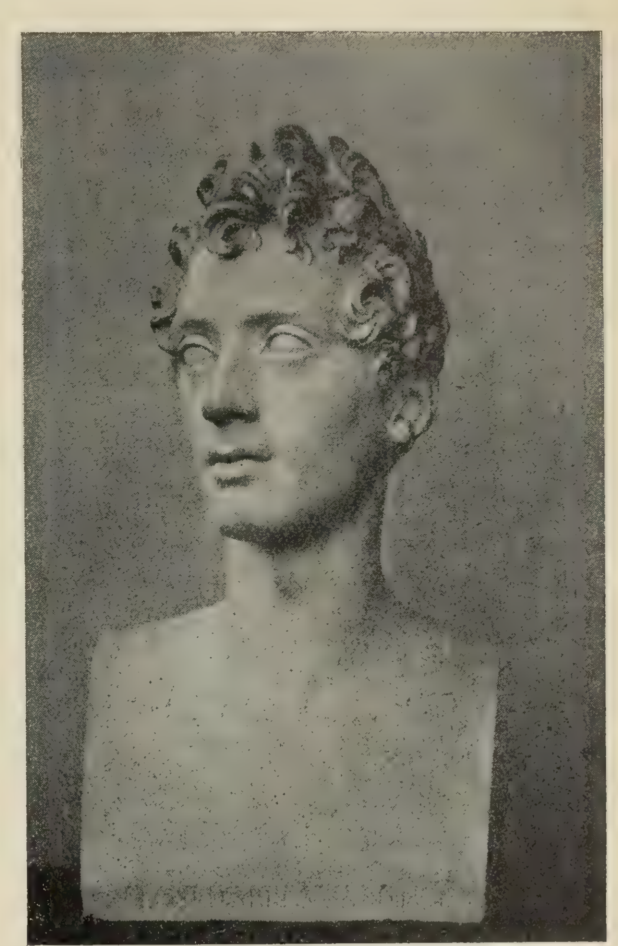
Ludwig Achim von Arnim. Nach dem Stich von Hans Meyer in R. Steig, „Achim von Arnim und Clemens Brentano". Stuttgart 1894.

„Ein Vaterland haben wir nicht mehr. Was das Volk mit einem tüchtigen und kräftigen Feldherrn vermag, haben schon unsere Feinde ausreichend bewiesen; was dagegen Feldherren und ihr törichter Ehrgeiz ohne das Volk, das ist durch unseren Untergang veranschaulicht worden."

Allein welche Kräfte in diesem Volke der Weckung harrten, das brachte eben „die schwere Zeit der Not" an den Tag. Im Herbst 1805 ließ Ernst Moritz Arndt (1769 bis 1860), damals Professor an der noch schwedischen Universität Greifswald, den ersten Teil von seinem „Geist der Zeit" ausgehen. Das Buch mit seinen flammenden Worten über die Verwerflichkeit der Napoleonischen Herrschaft machte seinen Verfasser nach der Schlacht von Jena zum Flüchtling, aber auch zum Mitarbeiter des Gewaltigsten unter den deutschen Streitern, des Freiherrn vom Stein. Schlicht und kernig, wahr und fest wie

Arndts ganzes Wesen, so hat er auch seine „Wanderungen und Wandlungen mit dem Reichsfreiherrn Karl Friedrich vom Stein" noch im hohen Alter (1858) aus treuer Erinnerung erzählt. Und zu Arndt, dem stahlharten Sohn der meerumflossenen, sagenumwobenen Insel Rügen, gesellt sich der knorrige Sohn der zähen Mark, Friedrich Ludwig Jahn (1778—1852). In der Berliner Hasenheide gründete der Turnvater 1811 den ersten Turnplatz, nachdem er das Jahr vorher sein Buch über „Deutsches Volkstum" — das Wort war von ihm selbst zuerst geprägt worden — ausgegeben hatte.

Auf die Wehrhaftigkeit des Volkes, die dank einem Scharnhorst, Boyen, Gneisenau trotz des ängstlichen Mißtrauens des Königs durch die Einführung der allgemeinen Wehrpflicht zur befreienden Tat werden sollte, zielte Vater Jahns turnerische Erziehung ab. Aber auch von den Dichtern wurde ihre Notwendigkeit früh ins Auge gefaßt. Schon vor Fouqué, der 1808 in dem „Gespräch zweier preußischer Edelleute" die Bildung einer Landwehr forderte, hatte Arnim 1805 in Reichardts musikalischer Zeitung in einem dann im „Wunderhorn" wieder abgedruckten Aufsatz „Von Volksliedern" geweissagt, es nahe eine Zeit, wo die drückende, langweilige Waffenübung allen die höchste Lust und Ehre, das erste der öffentlichen Spiele sein werde. „Wo Deutschland sich wiedergebiert, wer kann es sagen? wer es in sich trägt, der fühlt es mächtig sich regen." In den Ruinen des Heidelberger Schlosses hatte Arnim die Kleinheit der Gegenwart empfunden, aber auch daß hier der Ort sei für Männer, „die das alte große Deutschland im Herzen tragen, für Dichter, die den alten romantischen Gesang in seiner Tiefe aufzufassen und auf eine würdige Art wieder zu beleben vermögen".



Nach Friedrich Tiecks Büste (1803).

In Heidelberg, äußerte der Freiherr vom Stein später einmal zu dem Frankfurter Historiker Johann Friedrich Böhmer, habe sich ein guter Teil des Feuers entzündet, das später die Franzosen verzehrte. Reisig und Holz zu diesem reinigenden Feuer haben die Führer der zweiten, der Heidelberger romantischen Schule in kalter, neblichter Zeit zusammengetragen. Die Universität, an die gleich darauf der Jurist Anton Friedrich Justus Thibaut und als Vertreter der Altertumswissenschaft neben Johann Heinrich Voß noch Friedrich August Böckh berufen wurde, war eben in bedeutsamer Erneuerung begriffen, als die treuen Freunde, der von weiten Reisen zurückkehrende altmärkische Edelmann Ludwig Achim von Arnim (1781—1831 und der Frankfurter Kaufmannssohn Clemens Maria Brentano (1778—1842), sich zu gemeinsamer dichterischer Tätigkeit am Neckar zusammenfanden. Die Hoffnung, auch Tieck, der im September 1806 wenigstens zu kurzem Besuch in das romantische „Neckarloch" kam, als Professor der Ästhetik nach Heidelberg zu ziehen, scheiterte an dem Widerwillen der meisten

Professoren gegen die Romantiker. Statt seiner gesellte sich zu dem ruhigen, mild-ernsten Arnim und dem ewig beweglichen Brentano, der mit seiner Gitarre wie ein fahrender Schüler am Rhein, Main und Neckar umherschwärmte, als Dritter der feurige Sohn des Rheinlands, der Koblenzer Joseph Görres (1776—1848). Von seiner Begeisterung für die Revolution war der redliche Schwärmer durch einen Besuch in Paris und durch die französische Herrschaft in seiner Heimat gründlich geheilt worden. Und nachdem er selbst sich zurückgefunden hatte zu seinem Volke, suchte er die der Gegenwart entschwundene deutsche Art aus den Tiefen der Vergangenheit wieder ans Licht zu stellen. So hat er 1807 sein Büchlein „Die teutschen Volksbücher" mit der poesievoll sinnigen Widmung und Einleitung abgefaßt, 1813 den „Lohengrin" mit der, wie Jakob Grimm rühmte, „anfrischenden Einleitung" herausgegeben. Ein „Himmel und Erde, Vergangenheit und Zukunft mit seinen magischen Kreisen umschreibender einsiedlerischer Zauberer" erschien Görres den Heidelberger Studenten, als er im Winter 1806 die erste germanistische Vorlesung an einer deutschen Universität hielt.

Zu Görres' Schülern gehörten die beiden schlesischen Freiherren von Eichendorff. Ihnen stand in Heidelberg wieder Graf Otto von Loeben nahe, der seine überspannt romantischen Dichtungen („Guido", 1808) unter dem Namen Isidorus Orientalis veröffentlichte. Als Student unter Studenten erfreute sich gleichzeitig der Hamburger Johann Diederich Gries der „unbeschreiblich reizenden Gegend", der Übersetzer von Tasso, Bojardo, Ariost und Calderon. Von Marburg her mit Brentano befreundet war der Professor Georg Friedrich Creuzer, der sich in seiner „Symbolik und Mythologie der alten Völker" (1810) ganz von den Ideen der Romantiker erfüllt zeigte. Er war es, dessentwegen Bettinas Freundin, das Frankfurter Stiftsfräulein Karoline von Günderode (Tian), sich im Juli 1806 den Dolch ins liebende Herz stieß. Auch Bettina selbst, Brentanos phantasiebegabte Schwester, die dann im Frühling 1811 Arnims Frau ward (siehe den beigehefteten Brief Arnims), taucht bereits im romantischen Kreise zu Heidelberg auf.

Die weitaus wichtigsten Denkmale der Heidelberger Romantik, die völlig der Wiedererweckung der deutschen Vergangenheit und des stolzen Selbstbewußtseins vaterländischer Eigenart gewidmet war, sind die von Arnim und Brentano gemeinsam besorgten drei Bände „Des Knaben Wunderhorn" (1806—08) und die von Arnim im Sommer 1808 herausgegebene „Zeitung für Einsiedler", die durch „alte und neue Sagen und Wahrsagungen, Geschichten und Gedichte", wie schon der Zusatz zu dem Titel der Ausgabe in Buchform, „Tröst Einsamkeit", erläuterte, die hohe Würde alles Gemeinsamen, Volksmäßigen darstellen sollte.

Eine Vereinigung alter „deutscher Lieder im vollen Kreis des Volkes entsprungen", wie Herder sie dreißig Jahre früher vergeblich angestrebt (vgl. S. 244), der ältere Schlegel in seinen Berliner Vorlesungen neuerdings gefordert hatte, war durch Brentanos eifriges Sammeln alter fliegender Blättlein und Liederbüchlein in „Des Knaben Wunderhorn" möglich geworden. Mochte der altgewordene Johann Heinrich Voß im Cottaschen „Morgenblatt" grämlich über die künstlerisch gerechtfertigten Änderungen und Zusätze der beiden „Liederbrüder" philologische Klage erheben, Arnim und Brentano hatten der Lyrik einen Jungbrunnen neu erschlossen, aus dem Eichendorff, Uhland, Hoffmann von Fallersleben, Mörike, Martin Greif ebenso wie Schubert, Schumann, Taubert (für seine „Kinderlieder"), Hugo Wolf und Brahms geschöpft haben. Goethe aber begrüßte in der neuen „Jenaischen Literaturzeitung" das „Wunderhorn" als ein Büchlein, das „von Rechts wegen in jedem Hause, wo frische Menschen wohnen", zum Nachschlagen in jeder Stimmung aufliegen sollte. In diesen Liedern sollten die Deutschen aus der trübsinnigen Last der Gegenwart heraus in dem Trost finden, was „sein Wesen nicht von der Jahreszahl borgte, sondern das frei durch alle Zeiten hindurchlebte".

Ein Brief Ludwig Achims von Arnim an Bettina Brentano, seine spätere Gattin.

Nach dem Original (26. Mai 1808), ehedem im Besitz des (†) Herrn Geheimrat Herman Grimm in Berlin.

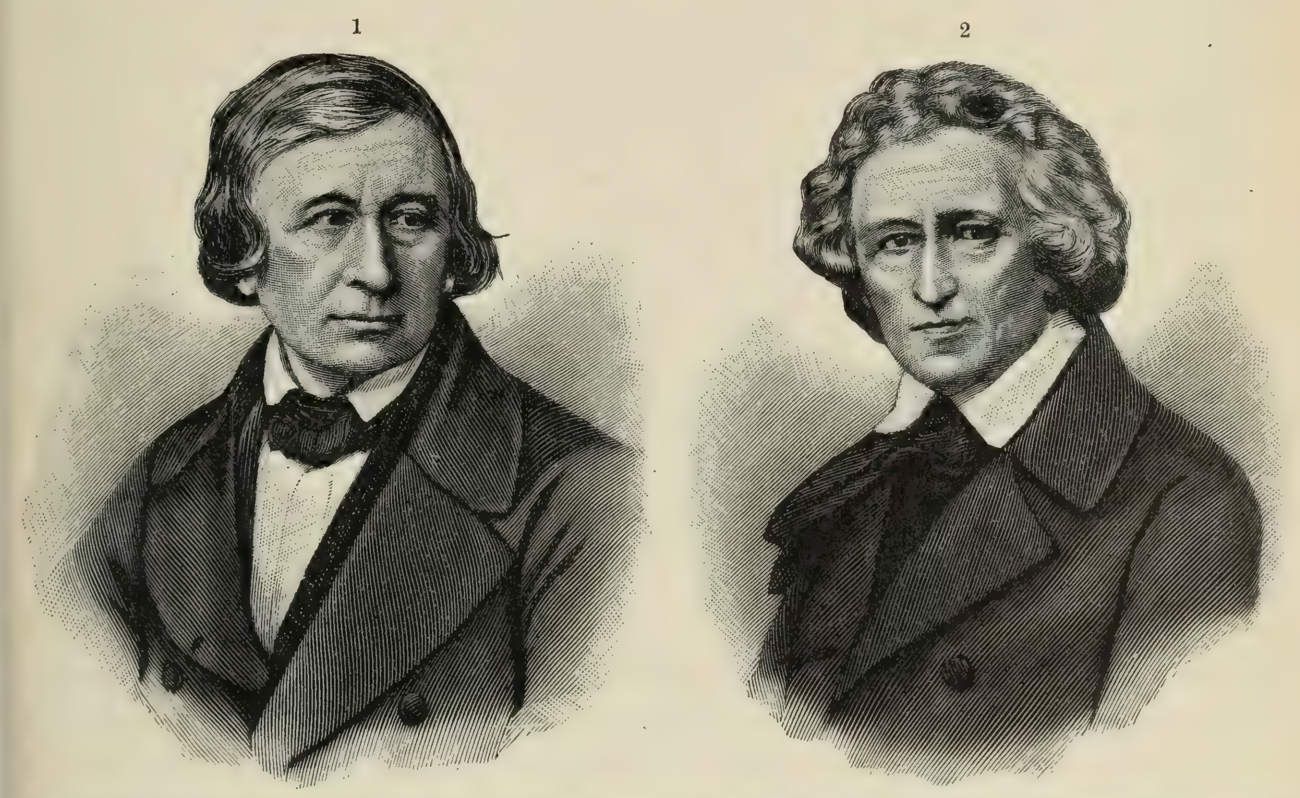
Von dem heutigen Morgen bin ich gewiß bey
dir, gewesen denn ich nichts bekümmerte.
Bewegung. Auch manch Langeweile hat mich
schon überrascht, und muß auch beym
allem Leid sagen, daß es ihr werth
wenn auch freilich weiter nimmt, mein schön
erwarten es hier in der Küche ihr Dämmer
und gemeines Lebenslauf mit dem Kummer
krank geworden. — Hast du dir nichts
mitgebracht in Hausgarten? Hier bin. Auf
die Gemählde mangelt ich nicht zu tücken.
Ich würde in diesen Zeiten nicht, wenn ich
mit Gemählden meine Zimmer [illegible]
stellen, ich sehe in die Zukunft und weiter
weg ich nichts, liebe Tochter, ich möchte zu
dir. Lebe wohl recht wohl, schreibe bald

Adresse:

An
Fräulein Bettine Brentano
zu
Frankfurt

Kurz vorher hatte Goethe in der „Literaturzeitung" auf andere Volksdichtungen hingewiesen, auf des Klempnermeisters Johann Konrad Grübel „Gedichte in Nürnberger Mundart" und des Karlsruher Professors Johann Peter Hebel (geboren zu Basel 1760, gestorben zu Schwetzingen 1826) „Alemannische Gedichte" (1803), wie er noch später die Vorzüge des 1816 in Straßburger Mundart gedichteten Lustspiels „Der Pfingstmontag" von Georg Daniel Arnold zergliederte und eindringlich empfahl.

Hebel wurde von Goethe ein eigener Platz auf dem deutschen Parnaß zuerkannt. Persönlich steht Hebel der Romantik fern. Aber die Volkstümlichkeit der Gedichte, die er 1802 in Karlsruhe niederschrieb aus sehnsüchtiger Erinnerung an die ländliche Idylle, die er im lieblichen Tal der Wiese als Präzeptoratsvikar selbst durchlebt hatte, die Treuherzigkeit seiner erziehlichen Kalendergeschichten im „Rheinländischen



1) Wilhelm Grimm, 2) Jakob Grimm. Nach dem Stich von Biow-Sichling im 1. Bande des „Deutschen Wörterbuches" von Jakob und Wilhelm Grimm, Leipzig 1854.

Hausfreund" (1808—15) und dessen „Schatzkästlein" entsprachen den aufs Volkstümliche gerichteten Bestrebungen der Heidelberger. Hebels Vorbild waren freilich eher die mundartlichen Idyllen von Voß (vgl. S. 252). Aber die warme süddeutsche Gemütlichkeit und Plauderlust, die frohe Laune des Weinlandes und sinnliche Frische des Volkes mit seinen Sitten, seinem Gespensterglauben („Der Dengelegeist") und Naturempfinden („Der Abendstern"), das gibt den um den „Feldberg" spielenden Gedichten doch ein unmittelbares Leben, wie es eben nur von unverfälschtem Volkstum ausgehen kann. Nicht nur Hebels nächster Stammesgenosse Scheffel, der zu dessen Hundertjahrfeier den trefflich charakterisierenden Gruß aus dem „badisch Ländli" darbrachte, sondern noch die ganze folgende mundartliche Dichtung in Süd und Nord hat ihr Bestes von Hebel gelernt; und wenn sein nächster Landsmann Hans Thoma von seinen Sommerstudien im Schwarzwaldtal von Bernau erzählt, tauchen von selbst Hebelsche Landschaftsgedichte neben den Gemälden des sinnig-ernsten Landschaftsmalers vor uns auf.

Die erste romantische Schule war auf Norddeutschland beschränkt geblieben. Zur „Einsiedlerzeitung" dagegen sandten Uhland und Kerner aus Tübingen, aus Landshut mit anderen bayrischen Studenten der später mit Görres und König Ludwig I. befreundete Mediziner Nepomuk Ringseis Gedichte ein, wie in ihr der Brentano verbundene romantische

Maler Philipp Otto Runge das Märchen „von den Machandel Bohm" im Hamburger Platt erzählte. Neben den Beiträgen Arnim-Brentanos und der älteren Romantiker, Tiecks und der beiden Schlegel, tauchen auch solche von Fouqué und Werner auf. Jean Paul steuert seine „Friedenspredigt", Görres Untersuchungen über die Siegfriedsage, der Münchener Germanist Bernhard Joseph Docen ein Minnelied bei. Die „Einsiedlerzeitung" hat trotz ihres reichen dichterischen Gehaltes nur wenige Monate bestanden. In der Widmung der Buchausgabe läßt Arnim das Publikum sprechen: „Zum Fühlen und Lernen habe ich eben nicht mehr Zeit, ich habe Einquartierung. — Deutschland, mein armes, armes Vaterland, und da liefen uns beiden, mir und dem Publikum, die Tränen von den Augen, und ich konnte nicht mehr scherzen." Aber in Arnims kurzlebiger Zeitschrift traten zwei wichtigste Mitarbeiter zuerst in den romantischen Kreis ein, um den Bund zwischen der Romantik und der neuen germanistischen Wissenschaft zu bekräftigen: die Brüder Jakob und Wilhelm Grimm (siehe die Abbildungen, S. 365).

Jakob, der ältere (1785—1863), war 1802, ein Jahr später Wilhelm (1786—1859) von ihrer Geburtsstadt Hanau zum Rechtsstudium auf die hessische Landesuniversität Marburg gekommen, und schon dort faßten sie bei Gründung einer gemeinsamen Büchersammlung den Vorsatz, in Leben und Arbeit sich niemals zu trennen. Zunächst folgte Jakob seinem Lehrer Savigny nach Paris, dann verschaffte ihm Johannes von Müller den Posten als Privatbibliothekar des Königs von Westfalen. Durch Savignys Schwager Brentano wurden die Brüder auch mit Arnim innigst befreundet, und so schrieb Jakob für die „Einsiedlerzeitung" seine Gedanken über das Verhältnis von Poesie und Geschichte nieder, gab Wilhelm Übersetzungsproben aus seinem dann erst 1811 abgeschlossenen Buche „Altdänische Heldenlieder, Balladen und Märchen".

Als ein Gegenstück zum „Wunderhorn" ließen die Brüder im Oktober 1812, „gerade ein Jahr vor der Leipziger Schlacht", wie Jakob in seinem Handexemplar vermerkte, ihre „Kinder- und Hausmärchen", 1816 die „Deutschen Sagen" erscheinen. Nicht mit der überlegenen Nachsicht des Gebildeten, wie Perrault und Musäus, noch mit satirischen Nebenabsichten wie Tieck, sondern mit Ehrfurcht vor den Regungen der Volksseele und deshalb auch mit dem philologischen Streben nach getreuer Wiedergabe der Überlieferung traten sie an ihr Sammelwerk heran.

Mit ihrem kindlich reinen Gemüt fühlten die Brüder Grimm, als sie den Erzählungen der alten hessischen Spinnerin treuherzig lauschten, gerade im Einfachen und Ungekünstelten die echte und wahre Dichtung heraus. Und da nach ihrer herzlichen Meinung nichts mehr aufbauen und größere Freude bei sich haben könne als das Vaterländische, so wollten sie den unerschöpflichen Hort der Märchen, Sagen und Geschichten ihrem Volke zum Geleite geben, wie den Menschen von Heimats wegen ein guter Engel beigegeben ist. Keine der anspruchsvollen romantischen Kunstdichtungen hat bis heute so lebendig fortgewirkt wie die in selbstlosschlichter Einfachheit liebevoll erschlossene Schatzquelle des treuesten Brüderpaares. Und sollte es blasierter Klugheit und platter Natürlichkeit je einmal gelingen, die Poesie bei den Erwachsenen auszutreiben, aus dem Buche der Brüder Grimm würde sie sich bei unseren Kindern immer wieder erneuern. Wenn die altböhmische Sage vom braunen Jäger 1821 in Webers „Freischütz" wie am Ausgang des 19. Jahrhunderts Humperdincks Spiel von „Hänsel und Gretel" mit ihren Tönen alt und jung ergriffen, so haben die Grimmschen Sagen und Märchen die Stimmung auch für das Entstehen und den Erfolg der beidn Opern geschaffen.

Vom „Wunderhorn" und der Grimmschen Märchen- und Sagensammlung nehmen aber auch die Bestrebungen für Volkskunde ihren Ausgang, die heute als „Folklore" in allen Ländern wissenschaftliche Pflege finden.

Nach dem Vorgang der Brüder Grimm ist aus den verschiedensten Teilen Deutschlands, von der Ostsee bis in die Schweizer und Tiroler Berge, von Bechsteins „Thüringischen Volksmärchen" (1823) bis zu Bartschs mecklenburgischen und Müllenhoffs schleswig-holsteinischen Märchen und Sagen (1845) reiche Ernte eingebracht worden. Die Arbeit der Herausgeber des „Wunderhorns" haben mit strengerer Wahrung des überlieferten Wortlauts vor vielen anderen Friedrich Karl von Erlach mit seinen „Volksliedern der Deutschen" (1834—36), Uhland mit seiner Sammlung „Alter hoch- und niederdeutscher Volkslieder" (1842), Hoffmann von Fallersleben („Schlesische Volkslieder", 1842; „Unsere volkstümlichen Lieder", 1857), Rochus von Liliencron mit den „Historischen Volksliedern der Deutschen" (1865), Ludwig Tobler mit den „Schweizerischen Volksliedern" (1884), Ludwig Erk und Franz Böhme mit dem „Deutschen Liederhort" (1894) fortgeführt.

Im November 1808 verließ Arnim als der letzte der Freunde Heidelberg, und nach ein paar Jahren erlosch auch die Mitarbeit der Romantiker an den 1808 gegründeten „Heidelberger Jahrbüchern", die rasch zu kritischem Ansehen gelangt waren. Eine gleichbedeutende Wirkung wie vom „Athenäum" und der „Einsiedlerzeitung" ging von keiner der folgenden romantischen Zeitschriften mehr aus, weder von dem mit so großen Hoffnungen von Heinrich von Kleist 1808 gegründeten, kurzlebigen „Phöbus" noch von Fouqués norddeutscher Zeitschrift „Die Musen" (1812—14), obwohl Fichte und Görres, Uhland und Rückert an ihnen teilnahmen, noch von Friedrich Schlegels für Kunst- und Literaturgeschichte reichhaltigem „Deutschen Museum" in Wien (1812—13).

Von den romantischen Kreisen, die sich in Berlin, Dresden und Wien bildeten, gewann der Wiener am wenigsten Einfluß auf die deutsche Literatur, obwohl August Wilhelm Schlegel, als er im Gefolge Frau von Staëls nach der Kaiserstadt an der Donau gekommen war, dort 1808 seine vielbenutzten und noch heute belehrenden „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur" hielt. Ihnen ließ Friedrich Schlegel 1811 „Vorlesungen über die neuere Geschichte" und ein Jahr später die wirklich bedeutenden über „Geschichte der alten und neuen Literatur", seine abgeklärteste Arbeit, folgen. Bei Österreichs Aufraffen im Jahre 1809 glaubte sein bester Staatsmann, Graf Stadion, auch die geistigen Kräfte zu Hilfe ziehen zu sollen, und so wurde Friedrich Schlegel dem Hauptquartier des Erzherzogs Karl zur Abfassung von Proklamationen zugesellt.

Friedrich Schlegel hat in seinen 1809 ausgegebenen „Gedichten" nicht nur der christlichen Romantik eine Huldigung dargebracht durch die Umgießung von Turpins Chronik über Karls des Großen Zug nach Spanien und seiner Paladine Tod bei Roncesvalles in die Romanzen seines Heldengedichts „Roland" (in Assonanzen). Er gab auch dem „Gelübde", Herz und Blut dem Vaterland zur Sprengung der Fremdlingsketten zu weihen, so mannhaft Ausdruck, daß die Berliner Zensur das Gedicht unterdrückte. Schlegels Freund, der Wiener Dramatiker Heinrich Joseph von Collin, begleitete den Krieg von 1809 mit den österreichischen „Wehrmannsliedern". In Wien, wo Wilhelm von Humboldt mit seiner geistvollen, warm empfindenden Gattin Karoline als preußischer Gesandter weilte, bildete Dorothea Schlegels Salon einen literarischen Sammelpunkt. Hier verkehrten Eichendorff, der Dorotheas Rat für seinen Erstlingsroman einholte, und Theodor Körner wie Gentz, Karoline Pichler und Bettina Brentano, die für die Erhebung der treuen Tiroler schwärmte, schon damals die Größe Beethovens begeistert pries und die schwer zu erwerbende Freundschaft des mißtrauischen Meisters sich gewann. Von Prag aus kam auch Clemens Brentano 1813 nach Wien, wo er sein Trauerspiel „Die Gründung Prags" vollendete, eine tiefsinnige Behandlung des Schicksals der auch von Grillparzer verherrlichten tschechischen Sagenheldin Libussa.

Schon im November 1809 hatten Arnim und Brentano ihr Heidelberger Zusammenleben in Berlin erneuert. Der sangesfrohe Schlesier Joseph Freiherr von Eichendorff (1788—1857) schloß sich ihnen hier enger an als vorher bei der nur flüchtigen Berührung in Heidelberg, und auch Wilhelm Grimm kam zum Besuch der beiden Freunde in die seit den Tagen der Schlegelschen „Lucinde" so viel ernster gewordene preußische Hauptstadt. Brentano wie Arnim hatten in ihren Versen den allgemeinen Schmerz zu klagen, als Königin Luisens Leichenzug durch das Brandenburger Tor ging, von dem die Viktoria nach Paris weggeführt worden war; „warnend steht es nun da ohne den göttlichen Schmuck". In warmer Vaterlandsliebe fand sich Arnim, von dem Ende 1810 die Gründung einer christlich-deutschen Tischgesellschaft ausging, die sich rasch gesellschaftlich und literarisch im Berliner Leben bemerkbar machte, mit den beiden früheren preußischen Offizieren Kleist und Fouqué zusammen. Und ihnen gesellte sich Fouqués innigster Freund, der Deutsch-Franzose Adelbert von Chamisso (1781—1838, vgl. S. 358), der sein tiefstes Innere deutscher Volkstümlichkeit zugewendet fühlte, und dem die Zeit kein Schwert bot.

Nach seiner Rückkehr aus Frau von Staëls Zauberkreis hatte der verabschiedete Leutnant Chamisso das Studium der Botanik an der neuen Berliner Universität begonnen. In die „wundersame Geschichte" von „Peter Schlemihl", der in Faustischem Bündnis dem Bösen seinen Schatten verkauft, aber nicht im Genusse des erstrebten Goldes, sondern nur in der Natur das Glück findet, hat er 1813 etwas von seiner eigenen Lage hineingedichtet, ehe er 1815 sich zur dreijährigen Weltumsegelung auf einem russischen Kriegsschiff anschickte. Eichendorff aber, dessen erste Lieder 1808 unter dem Decknamen Florens erschienen (1813 in Kerners Dichterwald „In einem kühlen Grunde"), weissagte bereits 1812 in seinem Roman „Ahnung und Gegenwart": „Licht und Schatten ringen noch ungeschieden in wunderbaren Massen. Unsere Jugend erfreut kein sorglos leichtes Spiel. Im Kampfe sind wir geboren, und im Kampfe werden wir, überwunden oder triumphierend, untergehen. Denn aus dem Zauberrauche unserer Bildung wird sich ein Kriegsgespenst gestalten, geharnischt, mit bleichem Totengesicht und blutigen Haaren. Verloren ist, wen die Zeit unvorbereitet und unbewaffnet trifft." Schon Eichendorff gebraucht in den Sonetten „Mahnung" (1810) den durch Freiligrath später zum geflügelten Wort gewordenen Vergleich „Deutschland ist Hamlet".

Den Kampf für das bedrängte Vaterland sieht auch Arnim in seinem ersten größeren Roman „Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores" (1809) als bevorstehend an. Aus seinem sonnigen Glück auf Sizilien sehnt sich Graf Karl, Dolores' Gatte:

Grüner Wald im Deutschen Lande
Könnte ich dich wiedersehen,
Wiederfühlen dein kühles Wehen
Ohne Schande.

Deutsches Blut zerreiß die Bande,
Deutsche Berge stehen feste,
Und der Adler entsteigt dem Neste
Ohne Schande.

In kühn phantastischer Symbolik sollten die erst 1817 veröffentlichten „Kronenwächter" („Bertholds erstes und zweites Leben") aus dem Lebensgang des Waiblinger Bürgermeisters, der auf dem Augsburger Reichstag mit Kaiser Max und Luther zusammentrifft, sich zum Ausblick auf die Geschicke des deutschen Volkes erheben. Die auf der unnahbaren Burg gehütete Krone der Hohenstaufen wandelt sich in die durch Bildung errungene, in Gewittern gefestigte Krone Deutschlands.

Nicht die Geister zu vertreiben
Steht des Volkes Geist jetzt auf,

Nein, daß adlig all' auf Erden,
Muß der Adel Bürger werden.

Teile der „Kronenwächter", die in farbensatter Wirklichkeit das Zeitalter Berlichingens und Dürers vor uns aufleben lassen, müssen als höchste Leistung des historischen Romanes gelten; dann verliert sich aber der Schwung von Arnims Einbildungskraft wieder ins kaum mehr Faßbare. Und ebenso ergeht es mit seinen als „Schaubühne" bezeichneten Lesedramen („Halle und Jerusalem", 1811; „Päpstin Johanna", „Die Gleichen", 1819). Nur in manchen der Novellen, wie deren die Rahmenerzählungen des „Wintergartens" (1809) und „Landhauslebens" (1827) eine Anzahl vereinigen, gelingt dem gemütvoll Scherzenden die Einhaltung fester Formen. Der Hauch reinen Dichtergeistes wird aber dem sich liebevoll Nahenden aus jedem Werke Arnims entgegenwehen.

Arnim verfügt über einen so unerschöpflichen Reichtum echtester Poesie, Empfindung und Begeisterung, anschaulich gestaltender Einbildungskraft und edlen Sinnes, daß Geibel wohl recht hatte zu klagen, der träumende Gigant mit süßem Tiefsinn auf den Lippen sei unerkannt durch sein Volk geschritten. Milde Weichheit und männlicher Ernst, Klarheit des Wollens und Überschwenglichkeit der Phantasie sind in ihm wundersam gepaart. Der zarte Romantiker war im Leben ein tüchtiger, von Sorgen vielfach bedrängter Landjunker, keineswegs so unberechenbar toll wie sein Herzbruder Klemens. Nicht an Erfindungskunst, aber an Beweglichkeit und Humor, an musikalischer Durchdringung der Poesie übertraf Brentano, in dessen Adern noch halb italienisches Blut rollte, seinen festen märkischen Genossen. Eine doch in mittelalterlichem Kostüm gehaltene Erzählung so ganz in musikalische Stimmung aufzulösen, wie Brentano es in dem süß-träumerischen Bruchstück „Aus der Chronika eines fahrenden Schülers" (1804) tat, wäre Arnim immerhin noch eher erreichbar gewesen als dem schwankenden, zerrütteten Brentano die sittliche Festigkeit und männliche Schönheit in Arnims Dichtungen. Arnims Menschen sind trotz mancher Schrullen und Absonderlichkeiten durchaus natürliche, psychologisch wahre und glaubhafte, scharf umrissene Gestalten, wie kaum ein anderer Romantiker sie zu schildern vermochte. Aber in der Führung der Handlung überstürzt sich Arnims Einbildungskraft und entfremdet sich hierdurch wie durch die Gedankenschwere seiner Dichtung die Leser. Brentano dagegen hat durch die übertriebene, unduldsame Frömmigkeit, mit der er nach seiner 1817 erfolgten Bekehrung sich von der weltlichen Poesie abwandte, selbst dazu beigetragen, seine herrliche dichterische Begabung in den Schatten zu stellen. Und doch folgte er auch mit dieser religiösen Schwärmerei, die ihn jahrelang ins Krankenzimmer der stigmatisierten Dülmer Nonne Katharina Emmerich bannte, bloß, wie schon Görres bemerkte, einer anderen Richtung seiner Phantasie.



Friedrich de la Motte Fouqué. Nach dem Stich von Fr. Fleischmann (Gemälde von W. Hensel, 1818). Vgl. Text, S. 370.

Von Brentanos beiden Hauptwerken ist das schon 1803 begonnene Romanzenepos „Die Erfindung des Rosenkranzes", seine „divina commedia", die eine religiöse Umwandlung der Tannhäuserfabel mit katholischen Legenden und eigenen Lebenserfahrungen kunstvoll vermengt, nur als Bruchstück erhalten. Aber auch dieses Bruchstück verdiente mit seiner bunten Farbenfülle und dem Tönereichtum seiner Assonanzen, vielleicht der besten Behandlung, welche die schwierige Form in unserer deutschen Dichtung gefunden hat, der zarten Innigkeit und Glaubenstiefe, dem ganzen poetischen Glanz und Schimmer endlich seiner Vergessenheit entrissen und weiteren Leserkreisen zum dauernden Besitztum erworben zu werden. Die aus wunderbarem Reichtum der Einbildungskraft und Laune quellenden „Märchen" sind nicht, wie sie 1810 geplant waren, sondern in späterer Umarbeitung erst nach Brentanos Tode herausgekommen (1847). Und doch geben sie, vereint mit der urkomischen Schnurre von den „Wehmüllern" und der in echt volkstümlicher Tragik ergreifenden „Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl" (1817) eine Vorstellung von der Fülle ungezähmter Fabulierkunst, die Brentano,

vielleicht den phantasiereichsten aller deutschen Dichter, in Unruhe hielt. Seine Komödie „Ponce de Leon" (entstanden 1801, veröffentlicht 1804) ist nicht bloß durch anmutig reiches Intrigenspiel und warme lyrische Töne, sondern auch dramatisch eines der besten romantischen Lustspiele. Als Lyriker vollends steht er, der Erfinder und erste Dichter der „Lore Lay"-Sage („Zu Bacharach am Rheine wohnt eine Zauberin") und der „Lustigen Musikanten", einzig hinter Goethe zurück, obwohl ihm nur wenig rein Vollendetes gelungen ist. Aber auch in der Lyrik darf sich Arnim mit Gedichten wie „Die arme Schönheit", „An Bettina", „Auf Menschen soll man nicht vertrauen" neben dem Freunde zeigen.

Die Arnim und Brentano versagte Anerkennung wurde reichlichst einem Schüler August Wilhelm Schlegels zuteil: Friedrich Baron de la Motte Fouqué (1777—1843; siehe die Abbildung, S. 369), von dessen zahllosen Romanen, Novellen, Epen, Dramen, Gedichtbänden heute nur noch das allerliebste Prosamärchen „Undine" (1811), das Hoffmann und Lortzing als Oper auf die Bühne brachten, fortlebt. Des überschwenglichen Ruhmes kurze Dauer büßte der wirklich formgewandte und in bestimmten Grenzen erfindungsreiche Dichter bald mit ungerechter Geringschätzung.

Der Enkel von Friedrichs des Großen Freund und heldenhaftem General fühlt sich in jedem Blutstropfen als Nachkomme seines alten Normannengeschlechts und in seiner Offizierswürde als Nachfolger der alten Ritter. Für ihn ist es kein äußerliches poetisches Spiel, wenn er mit Novalis sich hineinträumt in die kampfdurchwogte, minnefrohe Welt des Mittelalters, in der von Norwegens äußersten Marken bis zum spanischen Cartagena der Christenglaube seine Gegner überwindet, wenn er in der bunten Bilderpracht von „Waffenhallen und Minnelauben" seines Ritterromans „Der Zauberring" (1813) Ritter, Seekönige und Emire, minnige Frauen und magische Künste vorführt. In hohem Grade stimmungsvoll ersinnt er nach Dürers Bild vom Ritter mit Tod und Teufel die nordische Mär „Sintram und seine Gefährten" (1814). Ritterliche Ehre und Frömmigkeit erfüllen den Menschen, der seine für andere kaum faßbaren romantischen Lebensanschauungen in naiv kindlicher Weise in die Dichtung überträgt. Aufs glücklichste mit seiner zweiten, gleichfalls dichtenden Gattin Karoline lebend, huldigt er doch wie ein Troubadour der preußischen Prinzessin Marianne und gestaltet aus diesem Minnedienst seinen Roman „Sängerliebe", wie er im „Alwin" die romantische Schule und ihre Verehrung Jakob Böhmes in einen Roman versetzt. Nicht nur Hauffs Satire in den „Memoiren des Satan" bestätigt das Entzücken, das Fouqués „Zauberring" weckte. Wenn der romantisch gesinnte preußische Kronprinz im Feld an Fouqués Kürassierregiment heranreitet und nach Heerdegen von Lichtenried, dem Haupthelden des „Zauberrings", ruft, so ahnen wir, was Fouqués romantische Kampflust und tugendhafte Frömmigkeit für die romantische Jugend von 1813 bedeutete.

Die Zueignung der Trilogie „Der Held des Nordens" an Fichte kündet Fouqués Wunsch, in der Prüfungsglut der Zeit durch Weckung uralten deutschen Heldenlieds auch die Sehnsucht nach Taten zu wecken. Und Theodor Körners wie des sächsischen Offiziers und Lyrikers Krug von Nidda jubelnder Zuruf an den Sänger der „großmächtigen Heldenzeit", dessen „Lied manch Sagenmeer gelichtet", lehrt das Gelingen: 1808 erschien der erste Teil der Trilogie, das „Heldenspiel Sigurd der Schlangentöter", seit Hans Sachs' „hüernen Sewfrid" (1557; vgl. Bd. I, S. 327) die erste Dramatisierung der Nibelungensage. Wie später Richard Wagner, dessen Ringdichtung deutliche Spuren von Fouqués Einwirkung aufweist, legte schon Fouqué seiner Nibelungentrilogie die nordische Fassung zugrunde, von der auch Goethe 1810 in seiner Vorführung Siegfrieds und Brunehilds im Maskenzug der „Romantischen Poesie" ausging.

Konnte die von Fouqué als Nibelungen-Dramatiker bewährte poetische Kraft auch nicht die ihm fehlenden besonderen Eigenschaften eines Bühnendichters ersetzen, so war sein „Held des Nordens" doch in jeder Hinsicht verdienstlicher als die dunkle Mystik des Königsbergers Zacharias Werner (1768—1823). In dem Doppeldrama „Die Söhne des Tales" (1803) hat Werner den Untergang der Templer und im „Kreuz an der Ostsee" (1806) die Bekehrung der heidnischen Preußen behandelt. Einen großen Theatererfolg errang er 1805 in Berlin mit der Aufführung seiner Tragödie „Martin Luther oder die Weihe der Kraft". Den geschichtlichen Personen und Vorgängen wurde das von Iffland begünstigte Stück freilich so wenig gerecht, daß Werner gar nicht nötig gehabt hätte, nach seinem 1811 in

Rom erfolgten Übertritt zum Katholizismus seinem früheren Werke eigens eine „Weihe der Unkraft" folgen zu lassen. Mit seinen Predigten erzielte der in den Priesterstand Getretene während des Wiener Kongresses größere Erfolge als mit seinen späteren Dichtungen. Seine Bekehrung war gewiß aufrichtig, und gerade die wüste Sinnlichkeit, die ihn früher aufstachelte, mag dazu beigetragen haben, daß der Sündenbelastete im Schoße der katholischen Kirche Reinigung und Beruhigung suchte. Aber die Art, wie er sein Christentum nun zur Schau trug und anderen aufdrängen wollte, mußte Abneigung gegen ihn hervorrufen. Seiner dichterischen Begabung hatte selbst Goethe besondere Teilnahme entgegengebracht, und in Weimar ist 1809 Werners berühmtestes Werk, die einaktige Schicksalstragödie „Der vierundzwanzigste Februar", entstanden und am 24. Februar 1810 zum erstenmal aufgeführt worden.



Zacharias Werner. Nach der Handzeichnung von Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld, im Besitz des Herrn Alexander Meyer Cohn in Berlin.

Von diesem Stücke Werners, nicht von Schiller, geht die Schicksalstragödie aus. Als ihre Hauptvertreter gelten der nüchtern berechnende Weißenfelser Advokat Adolf Müllner (1774—1829) mit seinem „Neunundzwanzigsten Februar" (1812), der zuerst 1813 in Wien aufgeführten, überall maßlos bewunderten „Schuld" und dem „König Yngurd"; neben Müllner der dilettantische Freiherr Ernst von Houwald aus der Niederlausitz (1778—1845) mit den Trauerspielen „Das Bild" (erste Dresdener Aufführung 1820) und „Der Leuchtturm". Nur in seinem Jugendwerke, der „Ahnfrau", hat auch Grillparzer die Schicksalstragödie gepflegt, für deren schlimmste Ausgeburt, eben Müllners „Schuld", selbst der spätere satirische Vernichter der ganzen Gattung, Graf Platen, sich in seiner Jugend begeisterte.

Schon in Werners Tragödie ist es statt eines gewaltigen Verhängnisses der alberne Zufall, der, undichterisch ausgeklügelt, an einem bestimmten Unglückstage mit bestimmter Waffe das Unheil herbeiführen muß. Freilich weiß Werner als begabter Dichter ein stimmungsvolles Grausen zu erregen, wenn die in äußerste Not geratenen Alten in der abgelegenen Alpenhütte den reichen Fremden überfallen, um dann im Gemordeten den eigenen Sohn zu erkennen. Werners Drama ist technisch eine hervorragende Leistung, und das Verbrechen ist die eigene Tat der Alten. In den kühl berechneten Schauergeschichten, die Müllners klappernde Trochäen behandeln, geht das Wesen der Tragödie verloren, indem gegenüber

dem voraus verhängten Zufall die eigene sittliche Verantwortung und Tatkraft schwindet. Der Erfolg von Müllners Werken war nur in der dumpf-lähmenden Reaktionszeit möglich.

Während diese dramatischen Mißgeburten sich rasch und beifallgekrönt über alle deutschen Theater verbreiteten, fand der einzige Dichter, der in die durch Schillers Tod entstandene Lücke zu treten berufen war, für seine gewaltigen Werke weder die notwendige Teilnahme der Bühnen noch auch nur die der Leser. Abseits, wie der Tote am Wannsee ruht, so ging Bernd Heinrich Wilhelm von Kleist (geboren am 18. Oktober 1777 zu Frankfurt a. O.) auch im Leben seine eigenen Wege. Nachdem er als Leutnant seinen Abschied genommen, wollte er im Studium der Mathematik und Kantischen Philosophie sich die harmonische Ausbildung aneignen, wie Schillers „Briefe über ästhetische Erziehung" und Goethes „Meister" sie als höchstes Ziel des Individuums aufgestellt hatten. Aber gerade ihm, bei dem schon früh ein krankhaftes Ringen mit der Alltäglichkeit des Daseins und Lebensüberdruß zutage traten, wäre die Erreichung solchen Zieles kaum unter den günstigsten Bedingungen möglich gewesen. Goethe in seinem untrüglichen Gesundheitsbedürfnis scheute trotz des „reinsten Vorsatzes einer aufrichtigen Teilnahme" vor dem Krankhaften in Kleists Wesen zurück, als dieser nach seiner ersten Pariser Reise und dem idyllischen Naturleben auf einer Aarinsel bei Thun 1802 nach Weimar kam. Kleist aber brütete damals schon über dem Werke, durch das er „Goethe den Kranz von der Stirne reißen" wollte.

Ein Jahr später wurde Kleist auf einer Fußreise ein zweites Mal nach Paris geführt. In Verzweiflung über das Mißlingen seiner dichterischen Arbeiten wollte er als gemeiner Soldat im französischen Heere den Feldzug gegen England mitmachen, „über dem Meer das unendlich prächtige Grab zu finden". Gebrochen an Leib und Seele, kehrte er nach Berlin zurück, nun mürbe genug, um den Familienwünschen gemäß sich mit einer kleinen Anstellung bei der Domänenkammer zu Königsberg zu bescheiden. Da riß die Sturmflut, die von Jena aus bis in die äußersten Winkel der Monarchie brandete, den Gescheiterten noch einmal aus seiner Verborgenheit. Durch ein Mißverständnis wurde der frühere Leutnant in französische Kriegsgefangenschaft abgeführt und erlangte erst nach einiger Zeit durch die Bemühungen seiner Stiefschwester Ulrike, seiner treuen Genossin in allen Nöten, die Freiheit wieder. Noch im September 1807 kam er nach Dresden.

Kleists Aufenthalt in Dresden, wo das Körnersche Haus seit Schillers Tagen den literarischen Mittelpunkt bildete (vgl. S. 316), ist der lichte Höhepunkt in seinem düsteren Leben. Hier machte er die Bekanntschaft Tiecks, dem wir die Erhaltung von Kleists letzten Dramen und die erste Sammlung seiner „Schriften" (1826) danken. In Dresden gründete Kleist mit Adam Müller, der hier seine „Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur" gehalten hatte, 1808 als „Journal für die Kunst" den „Phöbus", der ihm die Mittel zu einem unabhängigen Leben und Schaffen sichern sollte. Leider endete die so hoffnungsvoll begonnene Zeitschrift schon mit dem zwölften Hefte, obwohl Kleist in ihr von seinem Besten mitteilte.

Bis dahin hatte Kleist selbst nur sein in der Schweiz vollendetes Trauerspiel „Die Familie Schroffenstein", das Romeo und Julia-Thema in deutschen Ritterzeiten, herausgegeben (1803). Adam Müller ließ 1807 Kleists Umsetzung der übermütigen Molièreschen „Amphitryon"-Komödie in romantische Mystik folgen. All die Jahre hindurch hatte Kleist an der geschichtlichen Tragödie von dem Tode des sizilianischen Normannenherzogs „Robert Guiskard" als seinem Hauptwerk gearbeitet. Wieland rief, als er bei Kleists Aufenthalt in Oßmannstedt Anfang 1803 einige Szenen aus dem „Guiskard" kennen lernte: die Geister von Äschylos, Sophokles und Shakespeare hätten sich zu dieser Dichtung geeinigt. Aber eben die Unlösbarkeit der selbstgestellten Aufgabe einer Verschmelzung Shakespeares und der antiken Tragödie trieb Kleist in Paris zu seinem Verzweiflungsausbruch

und zur Vernichtung der Arbeit. Nur die im „Phöbus" mitgeteilten Eingangsszenen sind erhalten. Das Volk als Chor, wie Schiller es in der Rütliszene eingeführt hat, sollte im „Guiskard" etwas mehr antik stilisiert hervortreten, während das Ganze als Charaktertragödie in gewaltigen Zügen geplant war. Den „Phöbus" eröffnete ein „organisches Fragment" aus dem Trauerspiel „Penthesilea", das dann vollständig 1808 bei Cotta herauskam, dem es aber so mißfiel, daß der eigene Verleger sein Bekanntwerden zu hindern suchte. Und doch glaubte Kleist hier sein innerstes Wesen ausgeatmet zu haben; „der ganze Schmerz zugleich und Glanz meiner Seele liegt darin". Wie im „Amphitryon" hatte er auch in der „Penthesilea" die antiken Gestalten ins Romantische übersetzt. Die nach antiker Sage von Achilles vor Troja erschlagene Amazonenkönigin liebt bei Kleist den Peliden und ermordet ihn, da sie sich von ihm verhöhnt glaubt, ja sie zerreißt ihn mit eigenen Zähnen, um nach solcher Raserei sich selbst durch bloßen Willensakt zu töten (vgl. S. 351). Das pathologische Element der Kleistischen Dichtung ist hier am Schlusse allerdings bedenklich gesteigert. Aber in diese, die Einheit von Ort und Zeit wahrende Leidenschaftstragödie ist auch die ganze Fülle eigenartigster Kleistischer Poesie gebannt. In seiner Königsberger Zurückgezogenheit hat der Dichter des Schrecklichen neben „Amphitryon", „Penthesilea" und Novellen auch eins unserer besten Lustspiele geschrieben.



Nach dem einzig bekannten anonymen Miniaturbild, wiedergegeben in der Kleist-Ausgabe von Theophil Zolling (Kürschners „Deutsche National-literatur", Bd. 149, I).

Ein Kupferstich nach Debucourts Gemälde „La cruche cassée" hat Ludwig Wieland und Heinrich Geßner, die Söhne der beiden berühmten Dichter, und zugleich mit ihnen Zschokke und Kleist zu einer Wette angeregt, den Vorwurf in dichterischem Wettkampf zu behandeln. Am 2. März 1808 ist Kleists einaktiges Verslustspiel „Der zerbrochene Krug" in Weimar gespielt und — ein im herzoglichen Hoftheater bis zu jenem Unglücksabend noch nie erlebtes, erst bei Cornelius' „Barbier von Bagdad" in böser Schicksalsstunde sich wiederholendes Ereignis — ausgepfiffen worden. Und das war bei Kleists Lebzeiten die einzige Aufführung eines seiner Stücke.

Nicht mit Unrecht zürnte der unglückliche Dichter dem Bühnenleiter Goethe, der durch eine Zerreißung in drei Aufzüge den kunstvollen Aufbau der sich trotz aller Winkelzüge des Richters Adam einheitlich steigernden Spannung des Einakters zerstört hatte. Von Kleist war die an sich dramatische Form der Gerichtsverhandlung, wie sie schon im alten Fastnachtsspiel (vgl. Bd. I, S. 261) bevorzugt erscheint, aufs glücklichste verwendet worden. Die lebensvoll scharf charakterisierten Personen führen einen Dialog, der als Beweis zu gelten vermag, daß nicht der Vers es ist, der die Natürlichkeit der Sprechweise beeinträchtigt. An die besten Meisterbilder niederländischer Malerei, die mit frisch-derbem Humor auch das Niedrig-Komische und Gewöhnliche in den Bereich der Kunst zu erheben wissen, erinnert der Streit um den in Evchens Zimmer zerbrochenen Krug, welcher schier das liebende Paar scheidet, zuletzt aber doch dazu dient, den sündigen Richter zu entlarven.

Neben dem Lustspiel und der „Penthesilea" brachte der „Phöbus" von Kleistischen Dichtungen noch die Novelle „Die Marquise von O." und einen Teil von „Michael Kohlhaas", auch schon einzelne Auftritte aus dem großen historischen Ritterschauspiel „Das Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe". Vollendet erschienen dann 1810 sowohl das „Käthchen" als mit anderen „Erzählungen" vereint auch die geschichtliche Novelle von dem Pferdehändler Kohlhaas, der aus beleidigtem Rechtsgefühl im Kampfe um dies sein Recht Räuber und Mordbrenner wird. Wenn nicht im zweiten Teil der Erzählung spukhafte Züge die bis dahin mit tragischer Wucht und psychologischem Feinsinn geführte Handlung verwirrten, so wäre „Michael Kohlhaas" ein beinahe unerreichtes Muster deutscher Erzählungskunst. Von allen Werken Kleists aber ist das Heilbronner Käthchen das volkstümlichste geworden.

Mit seiner ersten Braut, Wilhelmine von Zenge, hatte Kleist gebrochen, als sie ihm nicht in die Schweiz folgen wollte. Unbedingten Gehorsam forderte er auch von dem Mädchen, das in Dresden seine Liebe gewann, und eben weil er den bei ihr nicht fand, verkörperte er in Käthchens unterwürfiger Liebe zum Grafen Strahl sein Ideal weiblicher Hingabe. Märchenhafte Elemente spielten in der ursprünglichen Fassung, in welcher Kunigunde ein dämonisches Wesen war, noch stärker hinein. Aber auch ohne den schirmenden Engel ist das traumwandelnde Käthchen von wunderbar poetischem Schimmer umwoben. Mag die Lösung, welche das Kind des Waffenschmieds zu Kaiser Maximilians natürlicher Tochter erhebt, auch wenig glücklich sein, Szenen wie das Liebesgespräch unter dem Holunderstrauch gelingen nur einem großen Dichter.

Doch nicht für Minnekosen waren die Zeit und ihr Dichter geschaffen. Mochte der junge Träumer einstens im Rheinfeldzug den Krieg und Soldatenstand verabscheut haben, seit Jena war in dem Sprößling der Kleistischen Soldatenfamilie das preußische Vaterlandsgefühl hell aufgelodert. Wie so viele, hoffte auch er in den Tagen, da aus Berlin eigenmächtig auszog „der mutige Schill, der mit den Franzosen sich schlagen will", den Anschluß Preußens an das kämpfende Österreich. In dem Zusammengehen der beiden Staaten sah er das einzige Heil und kleidete seine politischen Wünsche für die Gegenwart als Dichter in das Bündnis ein, das er Hermann und Marbod zur Vertreibung der Römer schließen läßt. Noch vor Beginn des Siegesjahres von Aspern und des Tiroleraufstandes hatte er „Die Hermannsschlacht" vollendet. An der von Klopstocks Vaterlandsgefühl besungenen, uralten Rettungsschlacht (vgl. S. 152) sollte sich das lebende Geschlecht stärken zu rettender Tat. Die Beziehungen auf die Gegenwart traten so deutlich hervor, daß an einen Druck des Dramas, der erst 1821 erfolgte, in der Napoleonischen Zeit nicht zu denken war. Der im Freundeskreis umgehenden Handschrift setzte Kleist ein Motto vor, das für sein ganzes dramatisches Schaffen traurige Geltung hatte:

Wehe, mein Vaterland, dir! Die Leier zum Ruhm dir zu schlagen,
Ist, getreu dir im Schoß, mir, deinem Dichter verwehrt.

Die wilde Hassespoesie, die in der „Hermannsschlacht" bis zu dem grausen Auftritt führt, in dem die getäuschte deutsche Fürstin im Bärenzwinger an ihrem falschen römischen Liebhaber Rache übt, übrigens ein echt Kleistischer Zug, in dem Thusnelda ihre Familienverwandtschaft mit Penthesilea verrät, hat Kleist wie im Drama so auch in Liedern und in dem „Katechismus der Deutschen" gepflegt. „Schlagt ihn tot! Das Weltgericht Fragt euch nach den Gründen nicht!" ließ er in seinem wütenden Franzosenhasse Germania allen ihren Kindern zurufen. Aber nicht minder auch den würdevollsten Ausdruck wußte wie der Dramatiker ebenso der Lyriker für die edelsten der Gefühle zu finden, wie das auf der beigehefteten Tafel im Faksimile mitgeteilte „Gedicht an den König von Preußen zur Feier seines Einzugs in Berlin" zeigt.

Nach dem Scheitern der 1809 von Österreich erregten Hoffnungen war Kleist nach Berlin zurückgekehrt. Königin Luise zeigte sich von seinen Versen zu ihrer letzten Geburtstagsfeier zu Tränen gerührt. Unter ihrem Schutze hoffte er sein neuestes Werk auf die

Ein Gedicht Heinrich von Kleists.

Nach dem Original, in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

An den König von Preußen,
Zur Feier seines Einzugs in Berlin im Frühjahr 1809
(: wenn sie statt gehabt hätte :)

Was blickst du doch zu Boden schweigend nieder,
Durch ein Portal siegprangend eingeführt?
Du wendest dich, begrüßt vom Schall der Lieder,
Und deine schöne Brust, sie scheint gerührt.
Blick auf, o Herr! Du kehrst als Sieger wieder,
Wie hoch auch jener Cäsar triumphirt:
Ihm ist die Schaar der Götter zugefallen,
Jedoch den Menschen hast du wohlgefallen.

Du hast ihn treu, den Kampf, als Held getragen,
Dem du, um nichtigen Ruhm, dich nicht geweiht!
Du hättest auch in den Entscheidungstagen,
Der höchsten Friedensopfer keins gescheut.
Die schönste Tugend, laß mich's kühn dir sagen,
Hat mit dem Glück des Krieges dich entzweit:
Du brauchtest Wahrheit weniger zu lieben,
Und Sieger wärst du auf dem Schlachtfeld blieben.

Laß denn zerknickt die Welt, im Wettersturme,
Die Hälfte liegt im Raub der Flammen schon;
Du hast die Brust geboten, sie zu schirmen.
Dem Letzten wollen wir die Asche weihen
Und magst' auch selbst noch, auf der Hauptstadt Thürmen,
Der Kampf sich, für das heilige Recht, erneuen:
Sie sind gebraucht, o Herr, wie soll sie blinken,
Die besten Güter, in den Staub zu sinken!

H. v. Kleist.

Berliner Bühne zu bringen. Aber das Schauspiel „Prinz Friedrich von Homburg“ (gedruckt erst 1821) erregte bei Hofe entschiedenes Mißfallen. Umsonst suchte sein Dichter durch Herausgabe der „Berliner Abendblätter“, für die er noch Aufsätze und Novellen verfaßte, bescheidenen Lebensunterhalt zu gewinnen. Da die „Abendblätter“ durch ihre Verbindung mit Arnims christlich-deutscher Tischgesellschaft als das Organ des gegen Hardenbergs Reformen und scheinbare Franzosenfreundlichkeit frondierenden märkischen Adels galten, suchte der leitende Minister von vornherein durch Zensurschwierigkeiten Kleist zurückzuschrecken. Nur vom 1. Oktober 1810 bis zum 30. März 1811 vermochten die „Abendblätter“ sich zu erhalten. Und mit dem journalistischen Mißlingen verband sich die Verkennung von Kleists Dichtungen. In allen seinen persönlichen wie vaterländischen Hoffnungen getäuscht, hatte sich Kleist in seinem „Prinzen von Homburg“ zu einem „letzten Lied“ aufgerafft. Voll stolz verhaltener und doch überquellender Seelenpein griff noch einmal „der Sänger in die Saiten“, ehe er, Preußens größter Dichter, sich am 21. November 1811 am östlichen Ufer des Wannsees bei Potsdam erschoß. Unter Tränen begrüßte Rahel die Selbsterlösung des Freundes, der „das Unwürdige nicht duldete; gelitten hat er genug“.

Erst im „Prinz Friedrich von Homburg“ war es Kleist gelungen, mit geläuterter und gesammelter Kraft das lebensvolle Drama aus der vaterländischen Geschichte zu gestalten. Aus der von Friedrich II. mitgeteilten, geschichtlich nicht begründeten Anekdote, der Große Kurfürst habe nach dem Sieg bei Fehrbellin geäußert, nach der Strenge des Kriegsgesetzes hätte der Prinz von Homburg durch seinen befehlswidrigen Angriff eigentlich das Leben verwirkt, er aber danke Gott für einen so siegbringenden Helfer, schuf Kleist den tragischen Zwiespalt. Homburgs Todesfurcht hat am preußischen Hofe, wo man in älterer wie neuester Zeit in Soldatenstücken nur Paradeszenen, nicht menschliche Konflikte und Leidenschaften unter den besonderen Bedingungen des militärischen Lebens dulden wollte, wie später auch bei einer oberflächlich verständnislosen Kritik starkes Ärgernis erregt. Aber eben nicht nach dem Ehren- und Standeskodex, nicht „starr wie die Antike“ stellt Kleist seinen menschlich fühlenden, menschlich handelnden Helden zur „kalt staunenden Bewunderung“ hin. In harter Schule muß der prinzliche Führer wie das Geschlecht in des Dichters eigenen Tagen erst dazu erzogen werden, die persönliche Willkür dem Dienst des großen Ganzen unterzuordnen, das eigene Selbst dem Heil des Vaterlandes zum Opfer zu bringen. Der in solcher Weise der begehrenden Natur und ihrer Schwäche abgerungene Sieg des Geistes enthält in sich die Gewähr des Sieges über jeden Feind des Vaterlandes. Das Drama wurde so zur dichterischen Verherrlichung des auf strenger Pflichtenforderung aufgebauten brandenburgischen Soldatenstaates selbst.

Alle Vorzüge der Kleistischen Dichtung, des geborenen, aber nur Schritt für Schritt gereiften Dramatikers, die scharf charakterisierende Sprache mit ihrer kühnen und doch anschaulichen Umsetzung der Begriffe in Bilder, die Shakespearesche Freiheit des dramatischen Verses, die realistische Ausgestaltung des einzelnen neben träumerischer Weichheit, der edle, nach dem Höchsten ringende Sinn, die männliche Entschlossenheit wie der tiefe Seelenschmerz des im Lebenskampf todwund gewordenen Menschen, die innigste Heimatsliebe und der treue Glaube an des Vaterlandes Zukunft wirken einträchtig zusammen in dem machtvoll sich entwickelnden Drama. Nicht Kleist selbst sollte mehr schauen, was er ersehnt hatte. Allein wie er nach seinem Tode als der zeitlich erste und einer der gewaltigsten im Gefolge des auch von ihm nicht erreichten Schiller dem deutschen Drama voranschwebt, so schreitet der Dichter der „Hermannsschlacht“ und des „Prinz Friedrich von Homburg“ den Sängern der Befreiungskriege voraus.

Als endlich am 3. Februar 1813 von Breslau aus des Königs „Aufruf an Mein Volk“ erging, da waren es mit der von der Dichtung begeisterten Jugend an ihrer Spitze die romantischen Dichter selbst, die als die ersten das Wort der Schillerschen

„Jungfrau" von dem unschuldig, heilig, menschlich guten Kampf ums Vaterland durch die Tat bewährten und die Nation lehrten, daß sie „ihr Alles freudig setzt an ihre Ehre".

Mit dem Kriegslied „Frischauf zum fröhlichen Jagen" führte Fouqué, der sich unter Verzicht auf seinen Offiziersrang als der erste freiwillige Jäger in seinem Kreise gemeldet hatte, seine Schar dem König nach Breslau zu, an dessen Universität Professor Steffens in begeisterter Rede Studenten und Bürger entflammte und selbst in die Reihen der Kämpfer eintrat. An der Seite Fouqués, den Blücher als den „Kriegssänger unseres Heeres" begrüßte, ritt der romantische Maler Philipp Veit, Dorothea Schlegels Sohn und Overbecks Schüler, bei Lützen „auf dem brausenden Roß in den Feind hinein". Von Wien eilte Eichendorff in seine schlesische Heimat, sein ganzes „Sinnen, Trachten und Leben, mit allen seinen Bestrebungen, Mängeln und Irrtümern" seinem Volke zu weihen. Im Spreewald bei den Lützowern sang er „Der Jäger Abschied" („Wer hat dich, du schöner Wald") wie dann bei einem schlesischen Landwehrbataillon im Ton des Volkslieds die Erstürmung Wittenbergs. Wenn bei den Lützowern Eichendorffs Bataillonsführer Jahn ein besonderes Liederbuch zusammenstellte, so vermochten aus seiner eigenen Schar Eichendorff und Körner ihm die auf einsamer Feldwacht, wo man, das Gewehr im Arme, „nachts die Pferde der feindlichen Vorposten wiehern hört", gedichteten Lieder beizusteuern. Allein wenn zunächst auch die aus getrennten literarischen Lagern im Kriegslager vereinigten Dichter in dem alle ergreifenden vaterländischen Gefühle ihre Weisen anstimmten, so erscheint es doch bezeichnend nicht bloß für die anders gearteten Persönlichkeiten der einzelnen Dichter, sondern auch für die zunächst zum selben Ziele zusammenwirkenden verschiedenen Strömungen, wenn Fouqué („Gedichte vor und während des Feldzugs 1813", „Kosakenlieder") den König fragen



Nach dem Ölgemälde seiner Schwester Emma Körner (1813), im Städtischen Museum zu Leipzig.

läßt, „Wo sind meine Jäger nun?", während Körner ruft „Das Volk steht auf, der Sturm bricht los".

Dem einzigen Sohne von Schillers treuestem Freunde, Karl Theodor Körner (geb. 23. September 1791 zu Dresden), fiel das beneidenswerte Los, daß er, wie schon Rahels Bruder, der Dichter Ludwig Robert, von ihm pries, als der typische Vertreter jener gebildeten Jugend erscheint, „die den Hörsaal und die Museen, Kunst und Wissenschaft verließ, um das Vaterland mit Blut und Leben zu verteidigen". Da Körner 1811 als duelleifriger Senior der thüringischen Landsmannschaft in Leipzig relegiert und damit vom Besuch aller alten deutschen Universitäten ausgeschlossen worden war, hatte er sich zuerst für kurze Zeit an die neugegründete Berliner Universität, dann nach Wien begeben. Dort wurde er nach dem Bühnenerfolg seiner Lust- und Singspiele, vor allem aber des patriotischen, an Anspielungen auf die Zeitgeschichte reichen Trauerspiels „Zriny" (erste Aufführung 30. Dezember 1812) als kaiserlicher Theaterdichter — sein Vorgänger in diesem Amte war Kotzebue gewesen — angestellt. Aber der glückbegünstigte junge Dichter und Bräutigam zögerte, als „hell aus dem Norden" die Flammenzeichen aufloderten, keinen Augenblick, in Lützows Freischar einzutreten, während er als Deserteur ausgeschrieben wurde in seiner sächsischen Heimat, wo jetzt in seiner Geburtsstadt Dresden sein Denkmal sich erhebt und das von Emil Peschel im alten Körnerhause gegründete Museum seinen schriftlichen Nachlaß wie Andenken aller Art an ihn pietätvoll bewahrt. Der Vater Körner billigte nicht nur des Sohnes Tat, er verfaßte sogar trotz des Bündnisses seines Königs mit Napoleon selber eine patriotische Flugschrift „Deutschlands Hoffnungen". Schon bei dem verräterischen Überfall von Kitzen wurde Körner als Lützows Adjutant schwer verwundet. Der Sänger von „Leier und Schwert" ist am 26. August 1813, nachdem er kurz vorher noch sein „Schwertlied" vollendet hatte, im Einhauen von „Lützows wilder verwegener Jagd" bei Gadebusch im Mecklenburgischen erschossen worden. Unter einer Eiche bei Wöbbelin senkten die trauernden Kameraden ihren jungen Sänger und Helden ein, sein Wort im Herzen: „Wachse, du Freiheit der deutschen Eichen, wachse empor über unsern Leichen."

Allein nicht bloß in Lützows schwarzer Rächerschar erklangen Theodor Körners begeisternde, schwungvolle Lieder. Aus seinem eigenen Büchlein vom Frühjahr 1813 („Zwölf freie deutsche Lieder") und aus der 1814 von seinem schmerzgebeugten Vater besorgten größeren Sammlung „Leyer und Schwert" gingen die Lieder, von Karl Maria von Webers Tönen getragen, in den Besitz der ganzen deutschen Jugend über und leben in ihr fort. Es ist nur natürlich, daß auch Körners übrige Dichtung vom Ruhmesstrahl des Freiheitskämpfers verklärt wurde. Der musikalische Sohn des Körnerschen Hauses war unter dem Eindruck von Schillers Dichtung herangewachsen. Seine mit spielender Leichtigkeit geschaffenen Jugendwerke zeigen Lebhaftigkeit und Anmut. Hervorragende dichterische Begabung würde der Wiener Theaterdichter in reiferen Jahren jedoch kaum entwickelt haben. Aber auch die Literaturgeschichte darf Uhlands schönes Wort sich als endgültiges Urteil über ihn aneignen:

> Wohl wieget eines viele Taten auf:
> Das ist um deines Vaterlandes Not der Heldentod.

Mit beinahe neidischer Wehmut blickte auf Körner, den „edlen Zweig in Deutschlands Siegeskrone", der an Liebe und Freuden verwaiste Göttinger Privatdozent Ernst Konrad Friedrich Schulze (geb. 1789). Mitgefochten hatte auch er, mitten in der Arbeit an seinem umfangreichen Epos „Cäcilie", das zugleich seine verstorbene Geliebte und den Sieg der christlichen Deutschen über die Odhin anbetenden Dänen verherrlichen sollte. Im Felde zog er sich die Lungenkrankheit zu, welcher der Neunundzwanzigjährige in seiner Vaterstadt Celle 1817 erlag, als ihn eben die Nachricht beglückte, daß er mit den strenggebauten

Stanzen seines romantischen Feenmärchens „Die bezauberte Rose“ den vom Verlag des Taschenbuchs „Urania“ ausgesetzten Preis errungen habe. Mit letzter Kraft hatte der sanfte melancholische Sänger noch seine von jugendlicher Lieblichkeit, weichem Leben und Weben der Phantasie umstrahlte Erzählung von Liebes- und Liedesmacht geschaffen, auf lange hinaus ein Lieblingswerk eines großen Teiles der deutschen Leser.

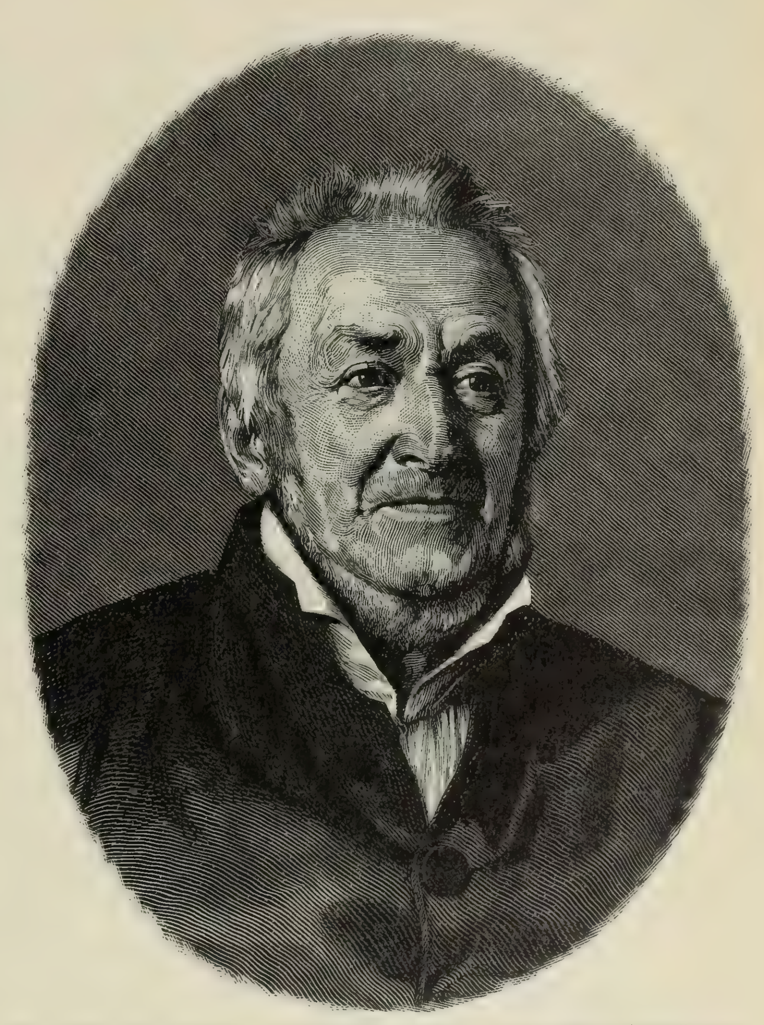
Wie Fouqué, Körner, Eichendorff, Ernst Schulze, so haben der Germanist und Turner Hans Ferdinand Maßmann, die Maler Ludwig Grimm und Philipp Veit, der Münchner „Fragmentist“ Jakob Philipp Fallmerayer und von romantischen Dichtern noch Wilhelm Müller, Friedrich Förster, der schon als Student der Theologie zu Jena seine Freunde zur Teilnahme an einem etwa ausbrechenden Befreiungskampf vereidigt hatte und zu seinem „Schlachtenruf und Schlachtengesang“ von Blücher selbst eine Art Vorwort erhielt, Graf Löben, Varnhagen von Ense, Wilhelm Häring (Willibald Alexis), Friedrich August von Heyden mitgefochten. Immermann hat wenigstens im letzten Feldzug „den Krieg und die Schlachten kennen gelernt“, während der blutjunge Graf Platen und der Germanist Johann Andreas Schmeller als bayrische Offiziere wohl Hasseslieder gegen die Franzosen dichten, aber auch 1815 nicht an den Feind kommen konnten. Doch hat 1909 die Erschließung von Platens Nachlaß eine unerwartet große Zahl patriotischer Gedichte aus den Jahren 1810 bis 1815 zutage gefördert. Den kriegerischen Sängern gesellte sich schon 1813 auch der bayrische Kronprinz Ludwig, den es drängte, mit „Teutschlands Söhnen zu der Völkerschlacht“ zu ziehen, nachdem er selbst in der traurigen Rheinbundzeit nie seine teutsche Gesinnung verhehlt hatte. August Wilhelm Schlegel war im Hauptquartier des schwedischen Kronprinzen, Arnim leitete den von Niebuhr gegründeten „Preußischen Korrespondenten“ im steten Kampfe mit der engherzigen Berliner Zensur. In ihm hat er Fichte den tiefempfundenen Nachruf gewidmet, als dieser, der „mutigste Bestreiter schlechter Zeit“, dem man es verwehrt hatte, als Feldprediger mit auszuziehen, als Pfleger der Verwundeten in Berlin dem Lazarettfieber erlegen war. Brentano dichtete zwei Festspiele: in „Viktoria und ihre Geschwister“ ahmte er „Wallensteins Lager“ nach, im zweiten schlug seine poetische Vorliebe für den Rhein nun auch patriotische Töne an.

Der Preis des deutschen Rheines war zuerst von den Jünglingen des Göttinger Hains gesungen worden. Mit warmherzigen „Vaterländischen Gedichten“ nahmen die Brüder Stolberg auch jetzt (1815) an der Bewegung teil, welche die unklare Vaterlandsschwärmerei ihrer Jugend in die befreiende Tat umsetzte. Aber auch die ältere Klopstockische Odenform findet in den „Kriegsgesängen“ des patriotisch wirkenden Staatsrats Friedrich August von Stägemann, eines der wackersten Mitarbeiter Hardenbergs, wieder Verwertung, während die als Kennzeichen der Romantik geltende Sonettform neuen, bedeutenden Inhalt gewinnt in den „Geharnischten Sonetten“ Friedrich Rückerts.

Unter dem Decknamen Freimund Reimar hat Rückert die 67 Sonette seinen „Deutschen Gedichten“ (1814) eingereiht, denen er noch die zwei langatmigen und schwerfälligen aristophanischen Komödien „Napoleon“ — die geplante dritte ist nie erschienen — folgen ließ. Von der Schande seines Volkes, „das seine Freiheit nicht darf denken wollen“, bis zur Heimholung der geraubten Viktoria des Brandenburger Tores durch Blücher gibt der reimgewandte Dichter in seinen formstrengen Sonetten den wechselnden Gefühlen kunstvollen Ausdruck.

Der warme Herzenston aber, der dem Gefühle all der Tausende einfach und ergreifend Worte lieh, der klang zwei anderen Dichtern in herrlichen, unveraltenden Liedern aus tiefer, treuer Seele: Schenkendorf, „der Kaiserherold“, und Ernst Moritz Arndt.

Zwar nicht selber mitkämpfen konnte der durch ein Duell seiner rechten Hand beraubte Max von Schenkendorf (1783—1817), aber mit ins Feld gezogen ist der Treue doch, um wenigstens mit Wort und Schrift aus dem Kriegstreiben selbst heraus zu wirken. Er war der erste Dichter, der dem Wunsche Ausdruck gab, den erst Fürst Bismarck uns erfüllen sollte: der Wiederaufrichtung deutschen Kaisertums. Ihm verdanken wir die Erhaltung der von der aufgeklärten Bureaukratie schon zum Abbruch verurteilten Marienburg. Wie er das Lied zum Preis der deutschen Städte sang und den freien Bauernstand rühmte, aus dem ein frischer Quell in Adels Schloß und Bürgers Haus stets erneut von unten aus neues Leben bringen soll, so hat er als erster in Norddeutschland wieder Teilnahme für die vergessene alte Kaiserherrlichkeit geweckt. Nachdem der Tilsiter als Regierungsrat in Koblenz eine neue Heimat gefunden hatte, wie froh feierte da sein „Lied vom Rhein" den glänzend befreiten Nibelungenhort, treu ergeben dem holden Engelsbild der „Freiheit, die ich meine"!



Ernst Moritz Arndt. Nach der Lithographie von K. Wildt (Gemälde von J. Roeting, 1821–96), wiedergegeben in W. v. Seidlitz, „Historisches Porträtwerk"

„Von Schenkendorf, der fromme und milde Max", hatte in der deutschen Zentralverwaltung zu Frankfurt a. M. zusammen gearbeitet mit Arndt, der während der Kriegsjahre neben zahlreichen Flugschriften „Lieder für Deutsche", „Kriegslieder der Deutschen", „Deutsche Wehrlieder" erscheinen ließ. Dem bibelfesten deutschen Streiter (vgl. S. 362) waren die alten herzstärkenden Kirchenlieder lebendig, und ihr kräftig gottvertrauender Ton lebt in Arndts vaterländischen Liedern wieder auf („Der Gott, der Eisen wachsen ließ, der wollte keine Knechte"; „Sind wir vereint zu guter Stunde"). Das Beste in der massenhaften Lyrik der Befreiungskriege hat doch Arndt geschaffen. Wie Attinghausens Mahnung und der Rütlischwur klang auch seine Frage nach des Deutschen Vaterland jahrzehntelang durch des zersplitterten Volkes Fest- und Werkeltage hindurch, bis der Sturmwind eines neuen Krieges uns das Grenzland zurückbrachte, das „der Welschen schleichende List" unserer ohnmächtigen Zwietracht abgewonnen hatte. Was die allgemeine Wehrpflicht auch für die sittliche Kräftigung bedeute, predigte der treue deutsche Eckart in der Schrift „Das preußische Volk und Heer", die Rückforderung der geraubten Westmarken in der Flammenmahnung „Der Rhein, Deutschlands Strom, aber nicht Deutschlands Grenze!"

In dem Verlangen nach einer der „heilig großen Opfer" würdigen Neugestaltung ging

mit dem markigen Pommern der leidenschaftliche Joseph Görres Hand in Hand. Vom Anfang 1814 bis zur Unterdrückung im Januar 1816 gab Görres in seiner Vaterstadt Koblenz den „Rheinischen Merkur" heraus, dem seine Leitung den Ehrentitel der sechsten europäischen Großmacht erwarb. Die Wiedererrichtung eines Deutschen Reiches, von der in trübster Zeit die Heidelberger Freunde geträumt hatten, wurde in den Sturmesblättern des „Rheinischen Merkur" als politische Forderung ausgesprochen. Das Deutschtum hatte in den bereits stark französierten Rheinlanden keinen begeisterteren Vorkämpfer als Görres, bis die törichte, gewissenlose Reaktion den gewaltigen, kühnen Sprecher des Rheinlandes aus seiner Heimat vertrieb und der Vertriebene mit dem Heimatboden in der Folge auch das völkische Fühlen verlieren sollte. Aber im Sommer 1814 und 1815, da regte sich an dem endlich wieder deutsch gewordenen Rheine überall frisches Leben. Arndt selbst hat es als einen bedeutenden Augenblick empfunden, als er im Juli 1815 im Kölner Dom „die beiden deutschen Großen", den Freiherrn vom Stein und Goethe, nebeneinander stehen sah. Sie wußten jeder des anderen Art so gut zu würdigen, daß Goethe den geistigen Anreger und Führer des Befreiungskampfes Deutschlands noch nach Jahren als einen Stern pries, „den ich bei meinem Leben nicht möchte hinabgehen sehen". Und der sonst nicht eben schonende Freiherr mahnte seine Freunde, aus Rücksicht auf Goethe, den er auch auf seiner Stammburg als willkommenen Gast begrüßte, nicht von Politik zu sprechen. „Wir können ihn da freilich nicht loben, aber er ist doch zu groß." Allein nicht nur seinen „Hermann" hatte Goethe mit der Mahnung, entschlossen „für Gott und Gesetz, für Eltern, Weiber und Kinder gegen den Feind" zusammenzustehen, schon im Geiste des einfachen Landwehrmannes von 1813 sprechen lassen. Sein im Beginn der Erhebung im Freundeskreis geäußertes Mißtrauen gegen die Kraft der Deutschen hat er noch 1814 öffentlich gesühnt durch die Dichtung seines von Iffland angeregten Festspiels „Des Epimenides Erwachen", das am Jahrestag des ersten Pariser Einzugs, am 31. März 1815, nach mannigfachem Zögern und engherzigen Bedenklichkeiten in Berlin aufgeführt wurde.

Allgemeiner Wirkung des Festspiels stand und steht freilich seine allegorische Einkleidung im Wege. Nur Einzelheiten ergreifen unmittelbar, wie der Genien Trost:

Pfeiler, Säulen kann man brechen,
Aber nicht ein freies Herz.
Denn es lebt ein ewig Leben,
Es ist selbst der ganze Mann,
In ihm wirken Lust und Streben,
Die man nicht zermalmen kann.

Und nachdem die vom Dämon gefesselten Genien Liebe und Glaube von der Hoffnung befreit sind und der Jugendfürst (Blücher) den dem Abgrund kühn entstiegenen Dämon der Unterdrückung zum Abgrund zurückgezwungen hat, tönt machtvoll wie eine stolze Nationalhymne der Siegeschor:

So rissen wir uns rings herum
von fremden Banden los.
Nun sind wir Deutsche wiederum,
nun sind wir wieder groß . . .
Wer dann das Innere begehrt,
der ist schon groß und reich;
zusammen haltet euren Wert
und euch ist niemand gleich.

So hatte Goethe schon vor der letzten Entscheidung (17. Februar 1814) gemahnt, die siegreichen Deutschen möchten nun in Erweiterung ihrer Selbstkenntnis auch ihre Verdienste wechselseitig anerkennen, „in Wissenschaft und Kunst, nicht, wie bisher, einander ewig widerstrebend, endlich auch gemeinsam wirken, und, wie jetzt die ausländische Sklaverei, so auch den inneren Parteisinn ihrer neidischen Apprehensionen untereinander besiegen, dann würde kein mitlebendes Volk ihnen gleich genannt werden können".

V. Vom Ende der Befreiungskriege bis zur Reichsgründung.

Zum zweitenmal waren die preußischen Scharen siegreich in Paris eingerückt. Und während die russischen Gardeoffiziere, die seit Katharinas Tagen nur eine französische Bildung kannten, sich den politischen Ideen der Besiegten zugänglich erwiesen, blieben die von den Lehren Kants, Fichtes, Schillers begeisterten deutschen Jünglinge den Idealen treu, mit denen sie in den heiligen Kampf gezogen waren. In Paris selbst empfing der Kompagnieführer Eichendorff sein von Fouqué herausgegebenes Erstlingswerk „Ahnung und Gegenwart" aus den Händen Gneisenaus, der sich den romantischen Dichtern überhaupt freundlich gesinnt erwies. Jakob Grimm kam an den „verwünschten Ort" zur Rückerstattung der aus Preußen geraubten Handschriften. Und wie er auf der Fahrt durchs Elsaß Sprache, Sitten, Trachten, Hausgerät und Stubeneinrichtung sich anschaute, rief er aus: „Die Elsässer sind und hören uns von Gott und Rechts wegen. Darum sollen wir warten, bis ein gutes Schicksal uns mit Ehren zu ihnen und sie zu uns führe." Zu gleicher Zeit schrieb Leutnant Graf Platen zu Dieuze in sein Tagebuch: „Es ist himmelschreiend, daß man Lothringen, diese ursprünglich deutsche Provinz, nicht wieder mit unserem Reich vereinigt, sowie auch Elsaß." Aber es sollte noch mehr als ein halbes Jahrhundert vergehen, ehe „der rechte Zeitpunkt", den Platen bereits gekommen wähnte, diese Wünsche erfüllte. Bei dem großen Feste des Wiener Kongresses, da schlugen sich, wie ein Xenion Goethes spottete, „als die Fische gesotten waren", die gröbsten der Gäste durch „und fraßen's den andern vom Maule".

Schon gleich nach der Leipziger Schlacht hatte Goethe in einer Unterredung mit Heinrich Luden, damals Professor der Geschichte an der Universität Jena, den Vorwurf politischer Gleichgültigkeit zurückgewiesen. Aber er sehe nur Befreiung von e i n e m fremden Joche; nicht vom Joche der Fremden; an Stelle der Franzosen wimmle es nun von Kosaken und Baschkiren, Kroaten und Magyaren. In Wien ging durch die Gestaltung des Deutschen Bundes die eine Befürchtung Goethes, durch die Karlsbader Beschlüsse nicht lange darauf auch seine zweite in Erfüllung: die Führer im Kampfe gegen Napoleon würden bald denen mißfallen, welche die Throne umgeben, und als Vertreter der Hütten alles gegen sich haben, was groß und vornehm in der Welt sei. Schon bei der zweiten Wiederkehr des Tages der Leipziger Schlacht hatte Uhland gesungen, daß, „wenn heut ein Geist herniederstiege", er die Völker und die „Fürstenrät' mit trübem Stern auf kalter Brust" an die große Zeit erst erinnern, es allerwärts untröstlich finden müßte. Und sechs Jahre später schrieb Prinz Wilhelm von Preußen, der nachmalige erste Kaiser des neuen Deutschen Reiches: „Hätte die Nation gewußt, daß nach eilf Jahren von einer damals zu erreichenden und wirklich erreichten

Stufe des Glanzes, Ruhmes und Ansehens nichts als die Erinnerung und keine Realität übrigbleiben werde: wer hätte damals wohl alles aufgeopfert solchen Resultates halber?" Im Jahre 1824 hatte Theodor Körners Vater, der nach dem Kriege in den preußischen Staatsdienst übergetreten war, bereits Veranlassung zur Ausarbeitung einer Schutzschrift für die deutschen Universitäten. Und doch hatten sich diese nur zu ihrem Vorteil verändert.

Hätte Fichte, der mit den rohen Jenenser Landsmannschaften öfters aneinandergeraten war, noch erlebt, wie die Deutsche Burschenschaft am 13. Juni 1815 auf dem Marktplatz zu Jena ihr schwarz-rot-goldenes Banner entfaltete, er hätte in der von ihr angestrebten patriotisch-sittlichen Hebung des Studentenlebens die Ernte seiner eigenen Aussaat gesegnet.

In den Verbindungen dieser aus den Kriegswirren wieder zum Studium an den Hochschulen sich wendenden Jugend kam, wie Richard Wagner in der Einleitung zu seinem „Lebensbericht" so schön und treffend rühmt, „der edle Geist ihres geliebten Schiller erst jetzt zu wahrhaft bildender Wirkung und drang auf Reinigung der Sitten, auf gleichmäßige Veredelung des inneren und äußeren Menschen. Von dem ernsten Geiste jener deutschen Jugend, welche an den Schöpfungen ihrer Klassiker sich begeistert und auf den Schlachtfeldern des Freiheitskrieges gestählt hatte, ward das barbarische Wesen der ‚Landsmannschaften' gebannt. Unter den altdeutschen Röcken der ‚Burschenschaft' schlugen die feurigsten und reinsten deutschen Herzen. An die Stelle der Roheit und Berauschtheit ward die gesunde Kraft und der wahre Enthusiasmus des wiedergefundenen nationalen Wesens gesetzt." Als zwei Jahre später beim Wartburgfest zur Feier des 18. Oktober die Teilnehmer unter anderm auch Kotzebues „Deutsche Reichsgeschichte" verbrannten, da rühmte nicht bloß der in Jena lebende Knebel einen solchen Gedanken, „der dem alten Luther im Grabe Ehre mache". Selbst der ängstliche Minister Goethe freute sich, daß die Jugend es dem Verneiner allen fremden Verdienstes, der niederträchtig vom Hohen geschrieben, endlich vergolten habe. Besser als der überbrausende „Freiheitsgesang" und die „freien Stimmen freier Jugend" (1819) der Brüder Karl und August Adolf Follen in Gießen lehrt das noch heute gesungene „Burschen heraus" den frischen Sinn und treuen Ernst jener Jugend kennen, die gegen Zopf und Philisterei die Poesei zu Hilfe rief und, wenn es galt fürs Vaterland, bereit war „zum letzten Gang". Aber in die hoffnungsstolzen Burschenlieder klang auch schon bald des Holsteiners August Binzer Scheidegruß: „Wir hatten gebauet ein stattliches Haus." Die Ermordung des russischen Spions Kotzebue durch den unseligen Schwärmer Karl Ludwig Sand, ein Mitglied der Jenenser Burschenschaft, am 23. März 1819, lieferte Metternich, der inmitten seines diplomatisch gekünstelten Friedenswerkes jede neue Kraft fürchtete, den erwünschten Vorwand zur Knebelung des geistigen Lebens in Deutschland. Und die Regierung Friedrich Wilhelms III. gab sich in schmählichster Weise dazu her, den Geist zu verfolgen, dem Preußen seine Rettung dankte. Arndt und Jahn, die völlig Schuldlosen, wurden abgesetzt und eingekerkert; bis an Schleiermacher, ja zu Gneisenau hinauf spritzte das Denunziantengift.

In „Ut mine Festungstid" hat Fritz Reuter, eines der vielen Opfer jener ewig fluchwürdigen, schandbaren Verfolgung des deutschen Gedankens, erzählt, wie der Wunsch nach Deutschlands Einheit und Größe von den Spürhunden der Demagogenjagd zum todeswürdigen Verbrechen gemacht, wie die schuldlosen Jünglinge von Kerker zu Kerker geschleppt, um Gegenwart und Zukunft betrogen wurden. Wenn der mecklenburgische Humorist auch

nicht entflammen kann und will, wie es Silvio Pellico, der den italienischen Einheitsgedanken in österreichischen Gefängnissen büßende Märtyrer, in „Le mie prigioni" getan hat, so ist doch auch Reuters „Festungstid" ein literarisches Denkmal jener empörenden Unterdrückung des nationalen Freiheitsstrebens. Im geheimen lebte die Burschenschaft natürlich trotz der Demagogenhetze weiter; die Häupter des Jungen Deutschland, Gutzkow und Laube, wie ihr Gegner Menzel haben das verfemte schwarz-rot-goldene Band getragen. Wohl aber brachte es die Verfolgung zuwege, daß das in den Tagen der Julirevolution hervortretende Geschlecht im Unwillen über die heimischen Zustände sich wieder völlig den von Frankreich ausgehenden Ideen hingab und bei der stürmischen Abrechnung im Jahre 1848 die zielbewußten Vaterlandsfreunde einem wüsten Radikalismus gegenüberstanden. Wenn auch in den kleineren Staaten, denen Goethes Freund Karl August — freilich gegen Goethes Rat und Neigung — mit Erteilung einer Verfassung vorangegangen war, sich ein reges parlamentarisches Leben zeigte, so trägt doch die preußische Reaktion in den Jahren der heiligen Allianz mit die Hauptschuld, daß wir Deutschen in der Entwickelung des politischen Verständnisses dauernd hinter anderen Völkern zurückgeblieben sind. Wohl hatte in eben dieser Zeit Preußen durch Gründung des Deutschen Zollvereins „um das deutsche Vaterland ein Band gewunden", das, wie Hoffmann von Fallersleben spottend sang, „die Herzen hat verbunden mehr als der Deutsche Bund". Doch auf der hier eröffneten Bahn vermochte Preußen erst nach Jahrzehnten, durch Bismarcks mächtigen Genius geleitet, endlich auch zur politischen Führung der geeinten deutschen Stämme zu gelangen. Für die nächste Zeit bot die stille, nüchterne, erst für eine noch verschleierte Ferne folgenreiche Arbeit keinen Ersatz für das Scheitern der berechtigten stolzeren Hoffnungen. Und selbst die Romantik, die durch das Beleben des Sinnes für die geschichtliche Vergangenheit der Zukunft und der Wiederaufrichtung eines deutschen Kaisertums vorarbeitete, schien bald den Druck der „Epigonenzeit" eher zu vermehren als zu erleichtern.

---

1. Die Einwirkung der Romantik auf die Wissenschaften. Der alte Goethe.

Nach Fichtes Tod stand Schleiermacher an der Spitze des geistigen Lebens in Berlin, das im Salon Rahel von Varnhagens einen literarisch-geselligen Mittelpunkt fand. Hier suchten und fanden auch Alexander von Humboldt, Savigny und der junge Professor Leopold Ranke, Hegel und seine hervorragendsten Schüler wie Fürst Pückler und Bettina, Fouqué, Heine und Börne Anregung. Ein anderer Kreis schloß sich in der von dem Kriminalrat Eduard Hitzig, dem Freunde mehrerer romantischer Dichter, 1824 gegründeten Mittwochsgesellschaft zusammen.

Der Orthodoxie gegenüber, wie sie bald darauf durch den Berliner Professor Ernst Wilhelm Hengstenberg und seine Anhänger unduldsam vertreten wurde, erschien Schleiermacher bereits vor dem Abschluß seiner christlichen Glaubenslehre nach evangelischen Grundsätzen (1823) als der Reformator und Führer der glaubenstreuen, doch wissenschaftlich fortschreitenden protestantischen Theologie. Die Unionsbestrebungen des Königs zur Verschmelzung von Lutheranern und Reformierten hat er durch seinen Beitritt wesentlich gefördert (1817), aber unerschrocken verteidigte er gegen den oberbischöflichen Absolutismus des Landesherrn das Recht der Gemeinde und der Gewissen bis zu seinem Tode (1834). Der ehemalige Mitarbeiter des „Athenäums" bewies so durch sein Wirken zur Genüge,

daß die Romantik keineswegs zur religiösen Reaktion oder zum Katholizismus führen müsse, wie es ihr der alte Voß 1819 in seiner grimmen Streitschrift „Wie ward Fritz Stolberg ein Unfreier?" zum Vorwurf machte. Wohl aber zeigte sich die bedenkliche Verwandlung des national christlichen Charakters der Romantik in geschichtswidrige Rückforderung abgelebter politisch kirchlicher Zustände schon 1816 in Karl von Hallers „Restauration der Staatswissenschaft". Nicht einmal rein literarisch erreicht das Werk des aus Bern ausgewiesenen Konvertiten die glänzenden Schriften seines piemontesischen Gesinnungsgenossen, des Grafen Joseph de Maistre. Mit Recht fand Arnim, daß Hallers Forderung, alle politischen Rechte vom Grundbesitz abhängig zu machen und der Kirche den maßgebenden Einfluß im Staate einzuräumen, an derselben Halbwahrheit leide wie der von Haller bekämpfte Rousseauische „Contrat social". Aber die romantischen Politiker, an ihrer Spitze der preußische Kronprinz, ließen sich durch Hallers historischen Trugschein blenden.



Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Nach dem Stich von K. Barth (Basrelief von Drake).

Ebenfalls einer gesunden politischen Entwickelung feindlich und ungleich nachhaltiger als Hallers Staatslehre, mächtiger als die durch Schleiermacher so würdig vertretenen religiösen Interessen machte sich seit Hegels Berufung an die Berliner Universität im Oktober 1818 die philosophische Strömung geltend. Durch Hegels Wirken drang die mit Kant beginnende Bewegung jetzt erst in weiteste Kreise, nachdem zwischen 1806 und 1815 die Teilnahme an philosophischen Fragen etwas zurückgedrängt worden war. Neben Hegel vermochte weder der 1809 auf Kants Lehrstuhl berufene Oldenburger Johann Friedrich Herbart (1776—1841), der sich mehr mit den Begriffen und ihren Widersprüchen als mit dem Erkenntnisvermögen beschäftigte („Psychologie als Wissenschaft", 1824), durchzudringen, noch der Berliner Privatdozent Artur Schopenhauer (geb. 22. Februar 1788 zu Danzig, gest. zu Frankfurt a. M. 21. September 1860; siehe die Abbildung, S. 385), der schon 1818 sein in der Folge jahrzehntelang unbeachtet gelassenes und von den Schulcliquen totgeschwiegenes Hauptwerk veröffentlichte: „Die Welt als Wille und Vorstellung" (2. Aufl. 1844).

Noch in Jena (vgl. S. 322) hatte Hegel in seiner „Phänomenologie des Geistes" zuerst Fichtes subjektiven und Schellings objektiven Idealismus zu versöhnen gesucht, indem er als den eigentlichen Gegenstand der Philosophie den absoluten Geist, seine Idee und Darstellung und seine Rückkehr in sich selbst bezeichnete. In den Paragraphen der „Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundriß" faßte er 1817 sein System zusammen, das er dann im zweijährigen Turnus seiner Berliner Vorlesungen über Enzyklopädie, Logik, Naturphilosophie, Psychologie, Naturrecht, Geschichts- und Religionsphilosophie, Ästhetik

und Geschichte der Philosophie entwickelte. Goethe freilich meinte trotz persönlicher Verbindung mit Hegel, nicht seine und seiner Schüler philosophische Dialektik, sondern nur das Studium der Natur, in dem „wir es mit dem unendlich und ewig Wahren zu tun haben", könne Heil und Heilung bringen. Aber zur Mitarbeit an dem Organ der Hegelschen Schule, den „Berliner Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik", ließ Goethe sich durch Varnhagen doch bestimmen. Und unermeßlich war der Einfluß Hegels, da der ihm geneigte preußische Unterrichtsminister Altenstein hinter ihm stand, um das Hegelsche System als gleichsam alleingültige Staatsphilosophie überall zur Herrschaft zu bringen, während Victor Cousin sogar die Übertragung der Hegelschen Lehre nach Frankreich versuchte. Beinahe die gesamte deutsche Literatur geriet auf lange Zeit hinaus unter den Einfluß der Hegelschen Ideen, die nach dem Tod des Schulhauptes (14. November 1831) bei seinen Schülern freilich eine überraschende Anpassungsfähigkeit an die widerspruchsvollsten Richtungen offenbarten. War Hegel durch seine Lehre, daß das Seiende auch das Vernünftige sei, „der Philosoph der Reaktion" geworden, so entwickelten seine jüngeren Anhänger, die Hegelsche Linke, in ihrem Parteiorgan, den „Hallischen Jahrbüchern für Wissenschaft und Kunst" (1838—43), allmählich in Religion, Politik und Literatur radikale Anschauungen.



Artur Schopenhauer. Nach dem Stich von O. Schulz (Gemälde von Ruhl), in L. Schemann, „Schopenhauerbriefe", Leipzig 1893.

Dem von der Hegelschen Partei geübten „Ignorier- und Schweigsystem" gegenüber erlebte der von stolzestem Selbstbewußtsein erfüllte Artur Schopenhauer, der Sohn der weimarischen Novellendichterin Johanna Schopenhauer, erst vom Ende der vierziger Jahre an die „den echten Werken ganz eigentümliche, stille, langsame, mächtige Wirkung". Erst seit dem Erscheinen seiner „Parerga und Paralipomena" (1851) und Richard Wagners Eintreten für seine Philosophie bestätigte auch der äußere Erfolg Goethes Weissagung aus dem Jahre 1813: der mürrische junge Sonderling, „der wächst uns allen noch einmal über den Kopf". Ja, fast Modesache wurde nun seine pessimistische Philosophie, die in der Verneinung des Willens, in dem Schopenhauer das Kantische „Ding an sich" zu erkennen glaubte, die Erlösung sieht von den Leiden des Daseins. In deren Schilderung hat Schopenhauer hinreißende Macht der Sprache und ein Darstellungsvermögen bewährt, die ihm als Stilisten nicht bloß den ersten Platz unter den neueren Philosophen, sondern auch einen der ersten in der Geschichte der deutschen Prosa überhaupt sichern.

Wenn Schopenhauer 1818 die Eröffnung des Zugangs zu den indischen Wedas als „den größten Vorzug dieses noch jungen Jahrhunderts" rühmte, so durfte die Romantik einen Teil dieses Dankes für sich in Anspruch nehmen. Hatte Friedrich Schlegel 1808 mit seinem Buche „Über die Sprache und Weisheit der Indier", einer Frucht seiner Pariser Studien, den ersten deutschen Beitrag zur indischen Altertumskunde geliefert, so ging der ältere Schlegel als Professor an der neugestifteten Universität Bonn in der Folge ganz auf in den Bemühungen um Erschließung der indischen Literatur. Durch Franz Bopps Vergleichung des Konjugationssystems des Sanskrits mit dem der jüngeren Sprachen (1816) wurde der feste Boden geschaffen, auf dem Herders geschichtsphilosophische

Ahnungen zu wissenschaftlicher Erkenntnis sich verdichten konnten. Wilhelm von Humboldt entwickelte bereits 1820 die Grundzüge seines Systems der Sprachphilosophie, das sich auf der umfassendsten Einzeldurchforschung aller Sprachen der Alten und Neuen Welt aufbauen sollte. Während die Romantiker durch ihre Übersetzungen die erst von Herder, jetzt von Goethe neugeforderte Weltliteratur in deutscher Sprache schufen, begann die von der Romantik ausgehende geschichtliche Ergründung des Werdens der Sprachen.

Goethe selbst hat 1818 den jungen Gießener Friedrich Diez, der als Freiwilliger mitgekämpft und es mit eigenen Dichtungen versucht hatte, auf die Erforschung der romanischen Sprachen verwiesen. Als Diez aber 1821 in Bonn, das den schlichten Mann dann bis zu seinem Tode (1876) festhielt, seine Lehrtätigkeit begann, konnte sich August Wilhelm Schlegel ihm gegenüber rühmen, daß er als erster in seines Bruders „Europa" die Deutschen auf die von Raynouard neu entdeckte provenzalische Poesie aufmerksam gemacht habe. Das noch völlig unbekannte altfranzösische Epos lehrte zuerst Uhland 1812 in Fouqués „Musen" kennen. Allein erst Diez hat 1836 durch seine „Grammatik der romanischen Sprachen" deren Entstehung aus der gemeinsamen lateinischen Muttersprache dargelegt und damit in Deutschland wie in Frankreich den Boden für die in der Folge so eifrig betriebene Pflege der neueren Philologie geschaffen. Indessen ward Diez' romanische wie des Steiermärkers Franz von Miklosich „Vergleichende Grammatik der slawischen Sprachen" (1852) doch nur möglich auf der Grundlage der bahnbrechenden Grimmschen Arbeiten.

Die germanistischen Studien hatten sich seit Görres' ersten Vorlesungen in Heidelberg rasch entwickelt. Wie August Zeune 1814 in seiner Übersetzung des Nibelungenliedes den Kampf gegen den französischen „Schlangenkaiser" mit Siegfrieds Besiegung des Lindwurms verglich, so haben die erregte vaterländische Stimmung und die auf Erkenntnis des deutschen Altertums gerichteten Bestrebungen sich wechselseitig gefördert. Aber die wohlmeinenden Bemühungen von Gräter, Friedrich Heinrich von der Hagen, des älteren Schlegel, von Görres, Docen, Zeune konnten den Brüdern Grimm (vgl. S. 366), die eine Geschichte der altdeutschen Poesie aus den ungetrübten Quellen herstellen wollten, nicht genügen. Sie erkannten, daß nur aus der selbstlos hingebenden Liebe an das Einzelne und aus streng methodischer Arbeit das Große und die wahre Erkenntnis hervorzugehen vermöge. 1819 hat Jakob Grimm den ersten Band seiner historischen „Deutschen Grammatik", 1829 Wilhelm seine Sammlung der Zeugnisse für „Die deutsche Heldensage" veröffentlicht. Als gemeinsame Arbeit beider Brüder erschien 1854 der erste Band von ihrem „Deutschen Wörterbuch"; dazwischen fallen Jakobs Bearbeitungen der „Deutschen Rechtsaltertümer" (1828) und der „Deutschen Mythologie" (1835).

Auch politisch waren die Brüder, sehr gegen ihren Willen, 1837 hervorgetreten. Die Abneigung ihres Landesherrn hatte 1830 seine zwei besten Untertanen gezwungen, von Kassel einer Berufung an die Universität Göttingen zu folgen. Als der König von Hannover rechtswidrig die Verfassung aufhob, hatten von allen Lehrern der berühmten Hochschule bloß die Brüder Grimm mit ihren Freunden, den Historikern Dahlmann und Gervinus, dem Physiker Wilhelm Weber, dem Juristen Wilhelm Eduard Albrecht und dem Orientalisten Heinrich Ewald genug opferbereite Charakterstärke, um unter Hinweis auf ihren auf die Verfassung geleisteten Eid gegen den welfischen Eidbruch Einspruch zu erheben. Der König beantwortete den Protest der sieben Göttinger mit Absetzung und Landesverweisung. Mit einem Motto aus den Nibelungen: „War (wohin) sint die eide komen?" leitete Jakob seine

Rechtsverwahrung gegen die königliche Gewalttat ein, eine politische Schrift, die an Adel der Gesinnung und ergreifender Einfachheit der Sprache kaum ihresgleichen hat. Das Studium der deutschen Vorzeit war für Grimm eben nicht eine Sache der bloßen Gelehrsamkeit. Die wissenschaftliche und die politische Tat, sie fließen bei ihm aus ein und derselben Quelle, dem unerschütterlich treuen, dem lautersten Charakter des Menschen. Hier wie dort leitet ihn die Liebe zu seinem deutschen Volke, für dessen heiligste Güter er arbeitet, handelt und duldet. Die Göttinger Sieben haben als unbeugsame Rechtszeugen für ganz Deutschland ein großes und auch wirklich eindrucksvolles Beispiel aufgestellt. Es bleibt eine der schönsten Handlungen des sonst nur in schönen Worten schwelgenden preußischen Königs Friedrich Wilhelm IV., daß er, dem Drängen der damals noch fest an ihn glaubenden Bettina nachgebend, 1841 die Brüder nach Berlin berief, das dann ihr ständiger Wohnsitz wurde. In Berlin hatte Karl Lachmann die Grundsätze der Wolfischen Homerkritik schon 1816 in übertreibender Einseitigkeit auf das Nibelungenlied anzuwenden gesucht, während in München der treffliche Oberpfälzer Andreas Schmeller nach einem bewegten Leben, das ihn als Soldat nach Spanien und als Schüler Pestalozzis in die Schweiz verschlagen hatte, zwischen 1827 und 1837 sein groß angelegtes und musterhaft durchgeführtes „Bayerisches Wörterbuch" schuf, das unerreichte Vorbild für alle mundartlichen Arbeiten. In der persönlichen Freundschaft zwischen Jakob Grimm und Schmeller trat die Gemeinsamkeit des auf verschiedenen Wegen im Norden wie im Süden des Vaterlandes angestrebten Zieles erfreulich hervor.

Wie Diez, die Germanisten Wilhelm Wackernagel, Simrock, Schmeller, Hoffmann von Fallersleben und als Übersetzer der Shakespeareschen Sonette selbst Lachmann neben ihrer wissenschaftlichen Berufsarbeit auch dichterisch tätig waren, so machte sich der Einfluß der von der Romantik ausgehenden deutschen Altertumsstudien auf die neuere deutsche Dichtung fortdauernd in stärkster Weise geltend. In späterer Zeit haben Simrock und Jordan als Erneuerer des altdeutschen Epos, Hertz, Scheffel, Freytag, Dahn und vor allen Richard Wagner durch ihre Werke Zeugnis abgelegt von der dichterischen Fruchtbarkeit der germanistischen Wissenschaft. Den Zusammenhang mit den allgemeinen geschichtlichen Studien bekundet der vom Freiherrn vom Stein ausgehende Plan, für den die Grimms auch Goethe zu erwärmen suchten: die Gründung einer großen deutschen Gesellschaft für Erforschung deutscher Geschichte. Die 1826 unter der Leitung von Georg Heinrich Pertz beginnende Sammlung deutscher Geschichtsquellen in den „Monumenta Germaniae historica" war das Ergebnis dieser Steinschen Pläne. Während Gottfried Hermann in Leipzig durch seine textkritischen und metrischen Arbeiten, August Boeckh in Berlin und Otfried Müller in Göttingen durch Untersuchungen über die politische und poetische Entwickelung der Griechen das von Heyne und Wolf begonnene tiefere Eindringen in das klassische Altertum weiter förderten, begann unter der unmittelbaren Einwirkung der Romantik der große Zeitabschnitt der deutschen Geschichtschreibung.

Im unmittelbaren Zusammenhang mit der Germanistik steht Karl Friedrich Eichhorns, des späteren preußischen Ministers, „Deutsche Staats- und Rechtsgeschichte" (1808—23), von der Jakob Grimm einen neuen Aufschwung der Wissenschaft des deutschen Rechts rühmte, wie Savignys Werk (vgl. S. 361) ihn ähnlich für die Geschichte des römischen bewirkte. In seiner früh begonnenen „Geschichte Dänemarks" hat der Wismarer Friedrich Christoph Dahlmann (1785—1860) an einer sagenhaften Urgeschichte kritische Quellenforschung geübt, für die der Holsteiner Barthold Niebuhr in seiner epochemachenden „Römischen Geschichte" (1811—32) das erste Muster gab. Als Freund und

Amtsgenosse der Brüder Grimm hat Dahlmann in Göttingen in seinem Versuch, die „Politik“ auf den Boden der gegebenen Tatsachen zurückzuführen, 1835 ein Lehrbuch für alle geschaffen, die unbeirrt von radikalen und reaktionären Theorien nach einer des deutschen Volkes würdigen Neugestaltung strebten. Es waren ähnliche Grundsätze, wie sie den in härtester Zeit zu Hamburg als treuen und frommen Vaterlandsfreund bewährten Buchhändler Friedrich Christian Perthes bei Gründung seines großen historischen Verlags in Gotha (1822) leiteten. Der romantischen Vorliebe für das Mittelalter entsprach die Darstellung von dessen glanzvollstem Abschnitt in des Breslauer, später Berliner, Professors Friedrich Georg von Raumer „Geschichte der Hohenstaufen“ (1823—25), die für eine ganze Reihe von Dramatikern und Epikern, für Raumers Freund Eichendorff, für Raupach, Immermann, Grabbe, Heyden, Richard Wagner wie nicht minder für Platens beabsichtigtes und für Arnold Schlönbachs 1859 vollendetes Hohenstaufenepos Anregung und Quelle wurde.

Wenn Wilhelm Grimm es als die gemeinsame Aufgabe bezeichnete, die kaum mit einer anderen vergleichbare geistige Bildung des Mittelalters, in deren Eigentümlichkeit zugleich Leben und Wahrheit, in deren Reichtum Mannigfaltigkeit und innerer Wert enthalten seien, wieder zum Bewußtsein der Nation zu bringen, so trafen die sprachlich-literargeschichtlichen Arbeiten der Brüder selbst mit den historischen von Pertz, Raumer, Böhmer, Wilken, Eichhorn, Savigny aufs glücklichste zusammen. Ihnen gesellte sich wieder Fr. H. von der Hagens Schüler Franz Kugler aus Stettin, als er 1831 mit seinen Untersuchungen über romanische und gotische Kunstdenkmäler das systematische Studium der mittelalterlichen Kunstgeschichte eröffnete, dem gleich darauf Karl Schnaase durch seine „Niederländischen Briefe“ (1834) neue Anregung gab. Kugler, dessen Haus in den vierziger Jahren in Berlin den Vereinigungspunkt für die Vertreter des jüngeren Dichtergeschlechts, Geibel, Heyse, Dahn, Fontane, bildete, hat in Liedern wie „An der Saale hellem Strande“, die er auch gleich selbst in Töne setzte, für die romantische Verherrlichung der ritterlichen Vorzeit den glücklichsten Ausdruck gefunden.

Im Gegensatz zur Romantik wurzelt dagegen die ungemein verbreitete „Allgemeine Geschichte“ (1812) von Karl Rotteck, dem Führer der badischen liberalen Kammermehrheit, wie auch Friedrich Christoph Schlossers „Weltgeschichte“ (1817—24) und „Geschichte des 18. Jahrhunderts“ (1823) in den Anschauungen der Aufklärungszeit. Schlosser hat in Heidelberg von 1819 an eine große Lehrtätigkeit ausgeübt. Aus seinem Kreise ging Georg Gottfried Gervinus (1805—71) hervor. In seiner „Geschichte der poetischen Nationalliteratur“, später „Geschichte der deutschen Dichtung“ benannt, die Dahlmann und den Brüdern Grimm gewidmet war, hat Gervinus die deutsche Literaturgeschichte aus den Hegelischen Konstruktionsversuchen, wie sie Karl Rosenkranz angewandt hatte, zu einer wirklichen Geschichtswissenschaft herausgebildet. Schon 1824 trat aber der größte der deutschen Historiker, der Thüringer Leopold Ranke, mit seinem Erstlingswerke, der „Geschichte der romanischen und germanischen Völker im 15. und 16. Jahrhundert“ hervor, dem 1834 seine „Römischen Päpste“, 1839 die „Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation“ folgten. Rankes Schule gehörten wieder Historiker wie Waitz, Giesebrecht und Heinrich von Sybel an. Wie der junge Ranke an seiner Freundin Bettina von Arnim den „Instinkt einer Pythia“ pries, so hat noch der Neunzigjährige ein Jahr vor seinem Tode (1886) der Einwirkungen der Romantik auf seine Jugend gedacht, tadelnd der Walter Scott’schen Geschichtsromane, dankbar des tiefen Eindrucks, den 1817 in Heidelberg die Boissereesche Sammlung altdeutscher Gemälde auf ihn machte.

Vielleicht noch stärker war Karl Ritter aus Quedlinburg durch romantische Einflüsse bestimmt, als er 1817 sein für die wissenschaftliche Geographie grundlegendes, erst 1857 vollendetes Werk, die „Erdkunde im Verhältnis zur Natur und zur Geschichte des Menschen“ begann. Herders „Ideen“ übten auf ihn wie auf den hervorragendsten der deutschen Naturforscher und Reisenden, auf Alexander von Humboldt (1769—1859; vgl. die Abbildung, S. 329), mächtigen Einfluß aus. Selbst während seiner großen südamerikanischen Reise (1799—1804) blieb Humboldt von dem Gefühl durchdrungen, wie mächtig die Jenaer Verhältnisse, in die sein älterer Bruder, Wilhelm, ihn eingeführt hatte, auf ihn „gewirkt, wie ich durch Goethes Naturansichten gehoben, gleichsam mit neuen Organen ausgerüstet worden war“. Goethe, dem Entdecker der Pflanzenmetamorphose, widmete er denn auch 1807 seine „Ideen zur Geographie der Pflanzen“, deren huldigendes Titelbild kein Geringerer als Thorwaldsen entwarf. Das „Werk seines Lebens“ aber, das ihm schon 1796 als die „Idee einer Weltphysik“ vorschwebte, hat er erst am späten Abend seines vielbewegten Daseins, 1834, druckfertig ausgearbeitet. Erschienen sind die beiden ersten Bände von Humboldts „Kosmos“ erst 1845—47, als bereits eine neue Zeit für die naturwissenschaftlichen Studien im Anbruch war.



Goethes Arbeitszimmer.

Schillers Arbeitszimmer.

Goethes und Schillers Arbeitszimmer.

Originalzeichnungen von Oskar Schulz, nach Photographien von Louis Held in Weimar.

Wenn Goethe 1826 den Naturforscher Humboldt einem Brunnen mit vielen Röhren verglich, „wo man überall nur Gefäße unterzuhalten braucht, und wo es uns immer erquicklich und unerschöpflich entgegenströmt", so hat er selbst, den, nach Humboldts Wort, „die großen Schöpfungen dichterischer Phantasie nicht abgehalten haben, den Forscherblick in alle Tiefen des Naturlebens zu tauchen", sich gerade in seinen letzten Jahrzehnten als einen solchen spendenden Brunnen erwiesen.

Goethes Art entsprach es nicht, auf den Tag zu wirken. Allein nach der Befreiung seiner Vaterstadt hatte er im Sommer 1814 zum erstenmal wieder den Schritt „zu des Rheins weingeschmückten Landesweiten" gelenkt, 1815 noch einmal, zum letztenmal, die seit der Rheinfahrt von 1774 ihm vertrauten Orte begrüßt, in Heidelberg von der Boisseréeschen Gemäldesammlung, in Köln vom Dome neue bedeutende Anregungen empfangen. Als er von diesen Eindrücken eben in einem Hefte „Über Kunst und Altertum in den Rhein- und Maingegenden" berichten wollte, ging ihm der Wunsch des ihm von der schlesischen Reise her befreundeten preußischen Ministers Kaspar Friedrich von Schuckmann zu, auf Grund seiner Kenntnis von Land und Leuten Vorschläge zur besten Einrichtung der Anstalten für Kunst und Wissenschaft in der neugewonnenen Rheinprovinz zu machen. Der 1816 im ersten Hefte öffentlich erteilte Rat blieb in Berlin allerdings unbeachtet, Goethe aber schuf sich in den sechs Bänden „Über Kunst und Altertum", die er unter Wegfall der örtlichen Einschränkung des ersten Teiles dann bis zu seinem Tode fortsetzte, eine Zeitschrift, in der er sich behaglich über alles aussprechen konnte, was von Literatur, Kunst und Kunstgewerbe seine Teilnahme weckte. Gleichzeitig gab er in den zehn Heften „Zur Naturwissenschaft überhaupt" („Zur Morphologie", 1817—24) Mitteilung vom Fortgang seiner Lieblingsstudien, die er nun auch auf die neue Wissenschaft der Meteorologie ausdehnte.

„Kunst und Altertum" und die morphologische Zeitschrift lassen im Verein mit dem sich immer mehr ausdehnenden Briefwechsel und den „Gesprächen", von denen die nach Weimar pilgernden Fremden wie dort selbst der menschenfreundliche Satiriker Johannes Falk und Goethes nächste Freunde Johann Peter Eckermann und der Kanzler Friedrich von Müller viele Hunderte aufzeichneten, den Umfang der geistigen Bestrebungen erkennen, die den rastlos nach weiterer Ausbildung Ringenden beschäftigten. Von dem engen Arbeitszimmer im kleinen Weimar aus, das freilich im Unterschied zu dem Schillerschen Wohnraum einen Teil der reichen Kunst- und Naturaliensammlungen des Goetheschen Hauses barg (siehe die beigeheftete Tafel „Goethes und Schillers Arbeitszimmer"), umspannte Goethes rastloser Geist die von ihm geforderte Weltliteratur. Ihr diente „Kunst und Altertum" nicht bloß durch Erschließung der neugriechischen und serbischen Volkslieder, an deren Verdeutschung sich Jakob Grimm und Therese von Jacob (Talvj) beteiligten. Teilnahmsvoll blickte Goethe auf Byron und Manzoni, begrüßte er die im „Globe" vereinigte romantische Jugend Frankreichs. Er zuerst erkannte den Schotten Thomas Carlyle, der am Studium von Goethes und Schillers sittlicher Größe heranreifte, als eine wirksame „moralische Kraft" der Zukunft. Führer der neueren slawischen Literaturen, wie die polnischen Dichter Mickiewicz und Odyniec und der russische Dichter Schukowsky, Künstler wie der französische Bildhauer David d'Angers, sprachen in dem Hause am Frauenplan ehrfurchtsvoll vor.

Wie Goethe mit dem Bildhauer Christian Daniel Rauch sich in Übereinstimmung wußte, so bildete sich unter seiner Anleitung Friedrich Preller, der Maler der Odyssee-Landschaften, heran. Während Goethes Freund Meyer in „Kunst und Altertum" die „neu-deutsche religios-patriotische Kunst", die er von Wackenroders „Herzensergießungen" und Friedrich Schlegels „Europa" ausgehen sah, aufs schärfste bekämpfte, wußte Goethe, ohne seinen Glauben an die Antike aufzugeben, doch auch den romantischen Tagesströmungen ihren Platz in der allgemeinen Entwickelung der Kunst anzuweisen. In ihren

großen Zügen stand ihm alle Geschichte stets gegenwärtig vor Augen; Fernes und Nahes wußte er in der Betrachtung wie als Dichter sinnig zu verbinden. Als er dem dritten Akte des zweiten Teiles seines „Faust" bei Euphorions Tod ein Klagelied auf den im griechischen Freiheitskampf 1824 gestorbenen Lord Byron einfügte, freute er sich der Zeiteinheit im höheren Sinn, „da das Stück denn jetzt seine volle 3000 Jahre spielt, von Trojas Untergang bis zur Einnahme von Missolunghi". Wie er aber auch das allerpersönlichste Erleben und Empfinden mit weit hergeholtem Bildschmuck zu umkleiden und eine neue Kunstlyrik aus Eigenem und Fremdem einheitlich zu gestalten wußte, das sollten die Jahre gleich nach den Befreiungskriegen überraschend offenbaren.

Im Frühling 1813 war Goethe die im Vorjahr veröffentlichte Übersetzung von Hafis' persischem „Diwan" durch den Wiener Orientalisten Joseph von Hammer zugegangen und versetzte ihn ganz in die Welt des Morgenlandes, der schon der junge Goethe bei seinem Mahomet-Drama und seiner Verdeutschung des „Hohen Liedes" ihre Geheimnisse abzulauschen versucht hatte. Aber erst nach Verscheuchung der Kriegssorgen im Juni 1814, als er sich zum Besuch der alten Heimat rüstete, begann er die von Hafis empfangenen Eindrücke in eigene Lieder umzusetzen. Die beiden Reisen an den Rhein erweckten in ihm die lyrische Schaffensfreudigkeit des Jünglings wieder. In Frankfurt und Heidelberg entwickelte sich zwischen Goethe-Hatem und Marianne-Suleika, der dichterisch begabten Gattin des Senators Willemer, ein anmutig poetisches Liebes- und Liedesspiel, das den fast siebzigjährigen Dichter „noch einmal Frühlingshauch und Sommerbrand" fühlen ließ. Im Mai 1815 entwarf er den Plan zu einer „Versammlung deutscher Gedichte mit stetem Bezug auf den Divan des persischen Sängers Hafis". 1819 erschienen „des deutschen Divans manigfaltige Glieder" als „West-östlicher Divan von Goethe".

Die abgeklärte Betrachtung und Erfahrungsfülle, wie sie der alte Goethe auch in seinen „Sprüchen in Prosa" („Maximen und Reflexionen"), den Reimen der „Zahmen Xenien" und den Sammlungen „Sprichwörtlich" lehrend und ihm unerfreuliche Tageserscheinungen abwehrend in glücklicher knapper Prägung vorwalten ließ, tritt in einzelnen Büchern des „Divans" besonders hervor. Die politischen Gedichte zwar, die das „Buch des Timur" (Napoleon) füllen sollten, blieben aus. Religiöse Fragen dagegen wurden in der orientalischen Umhüllung mit weniger Scheu, als sie Goethe sonst in derartigen Fragen eigen war, erörtert, und in dem „Stirb und werde!" des nach Flammentod sich sehnenden Lebendigen züngelt auch mystische „Sehnsucht" in die ruhig gesättigte Lebensweisheit hinein. Schönen Sinnengenuß empfiehlt das „Schenkenbuch". Und wenn das „Buch Suleika" die Persönlichkeit als höchstes Glück der Erdenkinder preist, so weiß das „Buch des Paradieses", daß Mensch sein „heißt ein Kämpfer sein". Durch all die bunte und doch nicht fremdartig anmutende orientalische Einkleidung klingt der Grundton einer heiteren, edlen Neigung, die zwar die Liebe als das Leben, aber zugleich den Geist als des Lebens Leben preist. Marianne-Suleika selber hat mit den durch Felix Mendelssohns Tonsetzung bekanntesten Liebesliedern des „Divans" („Was bedeutet die Bewegung?", „Ach, um deine feuchten Schwingen") dem Liebeswerben ihres Dichters geantwortet. Dessen westöstlichen Klängen antworteten aber auch alsbald zahlreiche Stimmen aus dem deutschen Dichterwald, so daß schon Immermann über die Sänger spottete, die, wie Rückert und Platen, Goethes Ruf in die Gärten von Schiras folgten. Die Divansgedichte, welche der Nürnberger Georg Friedrich Daumer 1846 in seinem „Hafis" vereinigte, haben noch ein Jahrzehnt später Richard Wagner in hellste Begeisterung versetzt. Unter die Gedichtsammlungen aber, welche die Einwirkung von Goethes „West-östlichem Divan" trotz aller Verflachung noch erkennen lassen, gehören auch Friedrich Bodenstedts seit 1851 in zahllosen Auflagen verbreitete „Lieder des Mirza Schaffy".

Den Divansliedern zunächst steht unter Goethes lyrisch-epischer Dichtung des folgenden Jahrzehnts die neuerdings von Arnold Mendelssohn vertonte Trilogie mit des Paria Gebet um ein Zeichen, daß Brahma auch den Geringsten höre, dem an der Brahminenfrau vollzogenen Wunder und dem Dank des Tiefherabgesetzten an die allen leuchtende Gottheit. Aus persönlichster Gefühlserregung stammt dagegen die

Marienbader Elegie von 1823, das Mittelstück der heftig bewegten lyrischen „Trilogie der Leidenschaft". In den Terzinen „Bei Betrachtung von Schillers Schädel" und in den Dornburger Gedichten nach dem Tod des Großherzogs (1828) zittert die tiefe, volle Empfindung des dem Abschluß eines großen, tatenreichen Lebens nahenden, aber mit ungetrübt hellem Auge um sich schauenden Menschen, während die „orphischen Urworte" das letzte Ergebnis seines Denkens über Gott, Welt und Menschenschicksal ernstgefaßt verkünden. Karl Stielers Gemälde mahnt an den greisen Dichter, der, gleich dem Türmer Lynkeus in seinem „Faust", sich selber „zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt" preisen durfte, während Rauchs Büste den des Lebens Rätsel sieghaft durchdenkenden machtvollen Weisen, Jagemanns und Kolbes Bildnisse den traulich mit den nächsten Freunden verkehrenden und gesellig die Gäste des Hauses empfangenden Menschen vorführen (vgl. die Tafel bei S. 260).

Sofort nach dem Wiedereintritt ruhigerer Zeiten hatte Goethe 1815 ein zweites Mal seine „Werke" gesammelt; 1827 begann er die „Ausgabe letzter Hand". Die Einreihung aller Dichtungen, autobiographischer, kunst- und naturwissenschaftlicher Arbeiten wie sonstiger zerstreuter Aufsätze, Bemerkungen, Kritiken in die Ausgabe, der er selber endgültig seine reiche Lebensernte anvertrauen wollte, mußte aber auch zum erneuten Versuche antreiben, wenigstens einige der vielen Bruchstücke gebliebenen Arbeiten noch abzuschließen. So gestaltete er auf Grund der sorgfältig geführten „Tagebücher", deren Veröffentlichung erst in der großen Weimarer Ausgabe erfolgte, die „Tages- und Jahreshefte" (Annalen) als eine Art Fortsetzung der nur bis zum Eintritt in Weimar reichenden Bücher von „Dichtung und Wahrheit" aus. Schon der vierte Band der „Ausgabe letzter Hand" brachte den Abschluß der Helena-Tragödie als „klassisch-romantische Phantasmagorie". Dem „Zwischenspiel zu Faust" folgten 1828 die Eingangsszenen des zweiten Teiles und gleich nach Goethes Tod, noch 1832, der ganze zweite Teil des „Faust" als erster Band seiner „Nachgelassenen Werke". „Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden", von denen schon 1821 ein erster Teil ausgegeben worden war, füllten mit den ihrem Rahmen eingefügten Novellen und dem Melusinenmärchen, umgearbeitet und vollendet, 1829 drei Bände der „Ausgabe letzter Hand".

Freilich ist es dem alten Goethe bei der Wiederverwendung der aus „Wilhelm Meisters Lehrjahren" (vgl. S. 333) bekannten Gestalten nicht mehr gelungen, sie in unveränderter Daseinsfrische vorzuführen. In einzelnen der mit ziemlicher Willkür eingeflochtenen Novellen waltet wohl die frühere plastische Gestaltungskraft. Das Werk selbst als Ganzes aber erscheint formlos; die Hauptpersonen sind nicht von Fleisch und Blut und leben kein eigenes Leben, sondern sind nur da, um gewisse Ideen des greisen Dichters zu verkörpern und ihm einen Vorwand zum Aussprechen seiner angesammelten Weisheit zu geben. Wenn diese jedoch auch in absonderlicher, ja in „Makariens Archiv" fast schrullenhafter Einkleidung vorgetragen wird, so sind es doch die abgeklärten Ergebnisse reicher Erfahrung und tiefsinnigen Erfassens, wie sie vor allem in den Erziehungsgrundsätzen der „pädagogischen Provinz" zum Ausdruck kommen. Wenn es sich in den „Lehrjahren", dem subjektiven Zuge des 18. Jahrhunderts entsprechend, nur um die einzelne Persönlichkeit handelt, so erscheint in den „Wanderjahren" das Individuum nicht mehr für sich, sondern innerhalb der Allgemeinheit, zu ihrem Dienste berufen und verpflichtet. Die soziale Frage taucht schon in ganz modernem Sinn auf. Heinrich Meyer lieferte seinem Freunde Berichte über die Notlage, in welche die Weberbevölkerung an den Ufern des Züricher Sees durch Einführung der Maschinen geriet, und Goethe nahm nicht nur diese Schilderungen auf, sondern glaubte auch in der Bildung von Arbeitergenossenschaften und in der Gründung von Kolonien einen Weg zur Abhilfe andeuten zu können. In der Erziehung des Menschen zur Ehrfurcht nicht nur vor dem, was über, sondern auch vor dem, was unter ihm ist, und zur obersten, zur „Ehrfurcht vor sich selbst", sehen die Vorsteher der pädagogischen Provinz das Heil der Zukunft.

Ungleich besser als in den „Wanderjahren" glückte Goethe im zweiten Teile des „Faust" die künstlerische Gestaltung der höchsten Fragen des Menschenschicksals.

Schon beim Beginn der Ausfahrt hatte Mephisto auf die große Welt hingewiesen (vgl. S. 345). Der zweite Teil mußte Faust „notwendig aus der bisherigen kummervollen Sphäre mißverstandener Wissenschaft,

bürgerlicher Beschränktheit, sittlicher Verwirrung durchaus erheben und in höheren Regionen, durch würdigere Verhältnisse durchführen"; alles mußte hier auf einer höheren und edleren Stufe gefunden werden. Wie Faust einstens von Sinnlichkeit und Leidenschaft in „Wald und Höhle" Befreiung suchte, so wendet er sich auch nach Gretchens Untergang zur Natur, die jedem, „ob er heilig, ob er böse", Trost und Stärkung in „des Herzens grimmem Strauß" gewährt, den Geist zum Streben nach dem Höchsten reinigt. Können wir den Anblick des Überirdischen nicht ertragen, so haben wir doch an seiner Widerspiegelung im menschlichen Bestreben, dem Leben selbst, tätig mitzuwirken. „Die Tat ist alles, nichts der Ruhm." Von Berührungen Fausts mit Kaiser Maximilian I., dem der berühmteste aller Schwarzkünstler verschiedene Erscheinungen vorgeführt haben soll, weiß schon das alte Faustbuch, von eines Negromanten Vorstellungen am Kaiserhofe wußte Hans Sachs zu erzählen. An die mittelalterliche deutsche Kaiserpfalz, in bunte Festespracht (Maskenzug), versetzt auch Goethe seinen Faust. Im Vertrauen auf seines teuflischen Gesellen Künste verspricht dieser dem vergnügungslustigen Kaiser, Helena zu beschwören, aber über das höchste Schöne hat Mephisto keine Gewalt. Nur durch eigene Tatkraft kann Faust ins Reich der Ideen (Mütter) eindringen. Der erste entscheidende Schritt zur Brechung von Mephistos Macht ist damit geschehen. Und wo Mephisto mit dem Hofe nur ein Fratzengeisterspiel sieht, ergießt sich dem hellsichtig gewordenen Faust zu seligstem Gewinn der Schönheit Quelle. Aber gerade für diese Sehnsucht vermag ihm Mephisto nichts zu gewähren; soll Faust Befriedigung finden, so wird sie ihm nur durch das Streben eigener Kraft zuteil. Die trockene Wissenschaft (Wagner), die selbst in die engen vier Wände ihres Museums gebannt ist, vermag im glücklichen Augenblick aus ihren Pergamenten und Elementen den Geist (Homunkulus) zu erzeugen, welcher, für sich allein nicht lebenskräftig, doch die suchende Menschheit auf neue Bahnen weist, ihr versunkene Schätze wiedergewinnt. So leitet Homunkulus den Faust nach Thessalien zur klassischen Walpurgisnacht auf den Pharsalischen Feldern.

Was der ganzen Menschheit zugeteilt ist, soll Faust, ihr Vertreter, in seinem eigenen Selbst erfahren. Um dies möglich zu machen, müßte er über die beschränkte Grenze seiner zufälligen Lebenszeit hinaus verschiedene Menschheitsepochen kennen lernen. Solche Wanderungen durch die Jahrhunderte und Jahrtausende haben nicht nur die Dichter mehrerer Epen vom „Ewigen Juden" ihren Helden erleben lassen, auch Wilhelm Jordan in seinen „Irdischen Phantasien", Graf Schack in seinen „Nächten des Orients" haben eine kulturgeschichtliche Bilderreihe vorgeführt; Goethe hält sich künstlerisch innerhalb der Grenzen eines Menschenlebens.

In die thessalische Zaubernacht, durch deren Erscheinungen unsere Einbildungskraft von ägyptischen Sphinxen an durch die ganze Welt des klassischen Altertums bis zur Entscheidungsschlacht zwischen Cäsar und Pompejus, Republik und Monarchie bei Pharsalus geleitet wird, drängt Goethe die ihm selbst bedeutsamste Epoche der Menschheitsgeschichte zusammen. In Ernst und Scherz geheimnißt er dabei die ihn bewegenden naturwissenschaftlichen und philosophischen Fragen in die Zaubernacht hinein. Die klassische Walpurgisnacht ist keineswegs wie die Vorführung „abergläubischen Wahns" auf dem Blocksberg ein episodenhaftes Zerstreuungsmittel, sondern ein allerwesentlichstes Glied in Fausts Entwickelungsgang. Es kennzeichnet aufs schärfste Goethes Absichten, wenn er in einer Selbsterläuterung der klassischen Walpurgisnacht antike Gespenster ihre „ausgegeisteten Körperlichkeiten" von den gegenwärtigen Besitzern stürmisch zurückfordern läßt. Die Gespenster müssen sich aber „gefallen lassen, von allen Seiten her zu vernehmen: daß die Bestandteile ihres römischen Großtums längst durch alle Lüfte zerstoben, durch Millionen Bildungsfolgen aufgenommen und verarbeitet worden". Die Idee der Entwickelung, ja der Erhaltung und Umsetzung der einmal vorhandenen Kräfte wird auf diese Weise ausgesprochen.

Zur Ausführung der bereits entworfenen Szene von Fausts Eindringen in den Orkus und seiner rührenden Rede, durch die Proserpina zur Herausgabe der Helena bewogen werden sollte, fand der gealterte Dichter nicht mehr die Kraft oder Stimmung. Aber an das schon 1800 gedichtete Auftreten Helenas als Heroine (vgl. S. 344) schloß sich jetzt die Vereinigung der von Troja Zurückkehrenden mit dem mittelalterlichen Burgherrn Faust, der auf diese Weise das begehrte Unmögliche „selbst außer aller Zeit" erreicht. Wie „das Wohlgedachte" in den „langgeschwänzten Zeilen" des griechischen Trimeters sich mit dem nordischen Reim in Helenas und Fausts Wechselrede mischt, so entsteht aus der Verbindung von klassisch-antikem und mittelalterlich-romantischem Wesen die neuere Poesie, Euphorion-Byron. Die vollendete

Schönheit ist im Leben der Menschheit wie des einzelnen nur ein kurzwährender höchster Augenblick. Helena selbst, das antike Schönheitsideal, löst sich auf, aber schon ihre göttlichen Attribute, die sie zurückläßt, heben über alles Gemeine empor und wecken Lust und Mut zu großen Taten. Das alte Kaisertum wird zugrunde gehen trotz des von Faust für den genußsüchtigen Kaiser errungenen Sieges und der Einsetzung der Erzämter — an Kaiser Karls IV., schon dem Knaben Goethe wohlbekannte goldene Bulle erinnernd —, für deren Schilderung der Dichter absichtlich die veraltete, schwerfällige Form des Alexandriners wählte. Aber Faust gewinnt durch seinen in der Schlacht geleisteten Beistand des Reiches Strand zum Lehen, um dort Neuland für ein tatenkräftiges und tatenfrohes Geschlecht der Zukunft zu gründen. Hat gleich Mephisto durch seine Zauberhilfe zur Erlangung der Belehnung beigetragen, vermag er auch noch neue Schuld, den Mord des greisen Ehepaares Baucis und Philemon, auf Fausts Pfad zu häufen, so bleibt doch Fausts Wollen und Streben dem verstandesscharf beschränkten bösen Geiste unverständlich, der nur im schlechtweg Häßlichen (Phorkyade) die seiner Art entsprechende Gestaltung in der Welt des schönheitsseligen Altertums finden konnte. Hatte die Verzweiflung über die Auslegung des Wortes den bloß an sich denkenden Spekulierer Faust einstens zum Bündnis mit dem Bösen getrieben, so findet der selbstlos nur um die Tat und das Wirken für ein freies Volk auf freiem Grund besorgte Kolonisator Faust im höchsten Alter den rechten Weg der Befreiung und Erlösung. Und wieder wie im alten Faust- (Theophilus-) Drama des Mittelalters zieht die „Frouwe aller Frouwen", Maria, die „Jungfrau, Mutter, Königin", den geretteten Sünder empor zu höheren Sphären. Doch nicht Glaube und Reue wie im Mittelalter, sondern die sühnende Tat, das strebende Bemühen weckt die teilnehmende erlösende „Liebe von oben".

Der zweite Teil ist anders, sollte anders sein als der erste, doch an dichterischer Schönheit steht er kaum, an Tiefsinn gewiß nicht hinter ihm zurück. Allerdings hat das grübelnde Alter der berechtigten Symbolik und der weniger erfreulichen Allegorie, satirischen Ausfällen und Anspielungen weiteren Spielraum gelassen; aber die Scheu vor der Unverständlichkeit des zweiten Teiles ist doch viel mehr durch solche Einzelheiten entstanden als durch die in großen Zügen geführte Haupthandlung. Wer das Wesen des jungen Goethe wirklich erkannt hat, der wird auch in der bilderreichen, absichtlich zusammendrängenden Sprache des weisheitsvollen alten Goethe die reife Frucht vom gleichen Edelbaume, der seine Zweige über die gleichzeitigen und folgenden Geschlechter der deutschen Schriftsteller und Leser ausbreitet, dankbar verehren und genießen. Als Goethe mit dem Buch „Annette" und den Leipziger Liedern zu schaffen begann, da herrschten noch Gellert und die Anakreontik; als er die fertige Fausthandschrift als sein Vermächtnis versiegelte, war die Romantik bereits im Schwinden. Und was hatte er in diesem langen Leben voll nie rastender Tätigkeit an sich vorüberziehen sehen, was erlebt und erlitten, an Glück und Weh in sich aufgenommen, teilnahmsvoll für jede Erscheinung, für den Stein und den keimenden Halm der Erde und der Insekten Wandlung wie für die vielgestaltige Wolke und das Farbenspiel am leuchtenden Himmel, für jede Äußerung der Kunst in Wort und Bild wie für der Menschen Geduld forderndes Treiben! Fest und klar wußte er sein Lebensschiff durch alle Winde und Klippen zu steuern, unverbrüchlich treu seiner ihn sicher leitenden, urgesunden Natur, sinnenfreudig, wie jeder Künstler sein muß, aber fremd allem kleinlich Niedrigen. Aus seinem innersten Lebensquell strömte auch über die deutschen Sprachgrenzen weit hinaus der Quell seiner Dichtung und seines Denkens, unerschöpflich, allerfüllend, labend und stärkend für jeden, der reinen Sinnes, schönheitsdurstig, nach weiser Lehre verlangend an ihn herantritt.

---

2. Entwickelung und Ausgang der Romantik. Das Junge Deutschland.

Unmittelbar nach den Befreiungskriegen machte auf einen so treu verständnisvollen Beobachter wie Christian Gottfried Körner die deutsche Literatur den Eindruck der Ermattung. Es war auch für die Dichter nicht so leicht, nach der ungeheuren Erschütterung aller Verhältnisse und nach höchster Anspannung, welche die rauhe Wirklichkeit von allen gefordert hatte, wieder „leise wallen in dem alten Gleise". Trug doch selbst Uhland Scheu, seine Lieder dem neuerstandenen Vaterland zu weihen; was könnten sie nach all den heilig großen



Das Titelbild von Friedrich Försters „Die Sängerfahrt" (Berlin 1808). Nach der Zeichnung von K. W. Kolbe (Kupferstich von Meyer) in der Originalausgabe.

Opfern an Heldenblut und Jugendblüte gelten? Schon machte sich das lastende Gefühl des Epigonentums, wie es 1836 Immermann in seinem Roman „Die Epigonen" und ein paar Jahrzehnte später Geibel in der Klage von Hadrians Bildhauer aussprach, in der Literatur drückend fühlbar.

„Unsere Zeit, die sich auf den Schultern der Mühe und des Fleißes unserer Altvordern erhebt", schreibt Immermann in den „Epigonen", „krankt an einem gewissen geistigen Überflusse. Wir leben in einer Übergangsperiode, an der viele Menschen zugrunde gehen. Auf alle Weise sucht man sich zu helfen; man wechselt die Religion oder ergibt sich dem Pietismus; kurz, die innere Unruhe will Halt und Bestand gewinnen und löst in diesem leidenschaftlichen Streben gemeiniglich noch die letzten Stützen vom Boden. Trotz alles Redens von der praktischen Richtung des Zeitalters laufen die Vorstellungen und Dinge weit auseinander, und der Wahn hat eine furchtbare Macht gewonnen."

Die Masse der literarischen Erscheinungen, die Zahl der Dichter steigerte sich. Aber schon Goethe hielt 1831 die Warnung an die jungen Dichter für nötig, bei dem nunmehr erlangten Grade der formalen Ausbildung werde auch durch an und für sich „wundersam erfreuliche Erscheinungen" in höherem Sinne wenig geleistet. Nicht die pedantisch gelehrte

Sonett und Spruch Joseph von Eichendorffs.

Nach den Originalen, in der Königl. Bibliothek zu Berlin.

Der verspätete Wanderer.

Wo werd' ich sein im künft'gen Lenze?
So frug ich sonst wohl, wenn beim Hüteschwingen
In's Thal wir ließen unser Lied erklingen,
Denn jeder Wipfel bot mir frische Kränze.

Ich wußte nur, daß rings der Frühling glänze,
Daß nach dem Meer die Ströme funkelnd gingen,
Vom fernen Wunderland die Vögel singen,
Da hatt' das Morgenroth noch keine Gränze.

Jetzt aber wird's schon Abend, alle Lieben
Sind wandermüde längst zurückgeblieben,
Die Nachtluft rauscht durch meine welken Kränze,

Und heimwärts rufen mich die Abendglocken
Und in der Einsamkeit frag' ich ~~so~~ erschrocken:
Wo werd' ich sein im künft'gen Lenze?

Hinaus, o Mensch, weit in die Welt,
bangt dir das Herz in krankem Muth;
Nichts ist so trüb' in Nacht gestellt,
Der Morgen leicht macht's wieder gut.

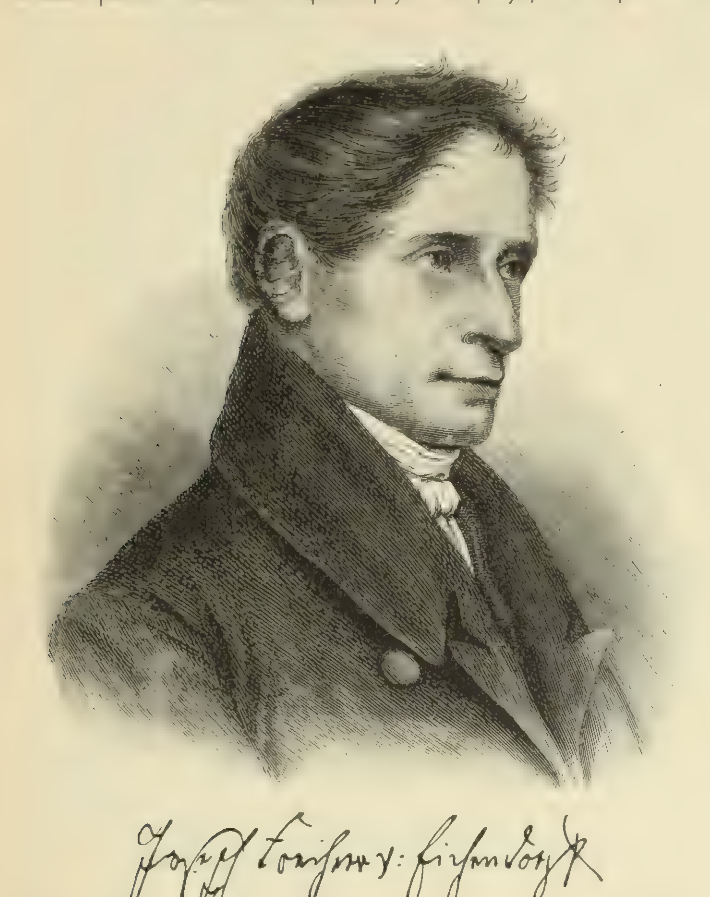
Joseph Freiherr v. Eichendorff

Vorliebe für das Alte, die ja ehemals bei mancher Einschätzung wohl mitgewirkt haben mag, bestimmt die deutsche Literaturgeschichte, viel schwächeren Erzeugnissen der früheren Zeiten mehr Aufmerksamkeit zuzuwenden als ästhetisch besseren der letzten siebzig Jahre. Durch die klassische und romantische Schulung unserer Literatur fühlte „ein jeder, welcher durch Hören und Lesen sich auf einen solchen Grad gebildet hat, daß er sich selbst einigermaßen deutlich wird, sich alsobald gedrängt, seine Gedanken und Urteile, sein Erkennen und Fühlen mit einer gewissen Leichtigkeit mitzuteilen". Wie aber der erste, welcher den Zugang zu einem noch unbekannten Land eröffnet oder auch nur einen bisher unerstiegenen Gebirgsgipfel erklimmt, eine seinen Nachfolgern versagte Teilnahme erweckt, selbst wenn diese Nachfolger bessere Forscher und Steiger sein sollten: so handelt es sich auch in der Dichtung des 17. und 18., noch im Beginn des 19. Jahrhunderts um Erschließung neuer Gebiete des sprachlichen Ausdrucks und der Empfindung. Da ist die glückliche Ersteigung eines Vorberges schon ein Ereignis. Jede Erweiterung der Dichtung ist ein Gewinn für das ganze Kulturleben unseres Volkes. Ist aber erst einmal eine gewisse Höhe erreicht, wie wir sie etwa mit dem völligen Siege der Romantik nach den Befreiungskriegen annehmen dürfen, so kommt dann auch der ästhetisch besseren Leistung für die geschichtliche Betrachtung ein viel geringerer Wert zu. Handelt es sich da doch, wie schon Immermann sagte, um den mehr oder minder leichten Antritt der Erbschaft des bereits Erworbenen.

Wenn Immermann von jenen spricht, die „von Schatten und Klängen genährt werden", so trifft das für einen großen Teil der romantischen Dichtungen zu, die, wie Fouqués spätere Romane und Epen, einfach wiederholen, was ja nur als wirklich neue Errungenschaft des Empfindens und Anschauens Wert hatte. Aber die ganze Frische des romantischen Fühlens zeigt doch noch eine Sammlung wie Friedrich Försters „S ä n g e r f a h r t für Freunde der Dichtkunst und Mahlerey" von 1818, an der Tieck, Brentano, Arnim, Loeben, Schenkendorf, Chamisso, Wilhelm Müller und der Literarhistoriker Franz Horn sich beteiligten. Die Verwandtschaft der romantischen Dichtung und Malerei lehrt der einleitende Aufsatz über Boisserées Gemäldesammlung, und Heinrich Kolbes Titelbild (s. die Abbildung, S. 394) stellt eine ganze Gruppe von Elementen der Romantik vor Augen: in einem Schiffe unter schwellender Rebenlaube steht der Sänger, das Schwert an der Seite, das Kreuz auf der Brust; ihm lauschen der alte Pilger und die junge Mutter im Boote, in den Fluten der Delphin; zur Mandoline singen blühende Mädchen, ein bunter Wundervogel fliegt dem Schifflein voran, dessen Steuer das Bild der Gottesmutter ziert.

Das Bild mahnt wie eine Szene aus E i c h e n d o r f f s Dichtungen. Nicht vor 1826 ließ Eichendorff seinem Roman „Ahnung und Gegenwart" (vgl. S. 368) die erste Sammlung seiner „L i e d e r" folgen, zugleich mit dem unübertrefflichen Stimmungsbild romantischer Sehnsucht: „A u s d e m L e b e n e i n e s T a u g e n i c h t s." Aber schon 1819 hatte seine Novelle „Das Marmorbild" das Tannhäuser-Motiv des Kampfes zwischen heidnisch schöner Sinnenlust und christlicher Frömmigkeit in dem abenteuerlichen Erlebnis eines liebenden Jünglings in Siena mit entzückendem Stimmungs- und Farbenreiz behandelt. Nach den Wunderbildern in Italias blühendem Garten, den Eichendorff in einem großen Roman verherrlichen wollte, weist auch der „Taugenichts". Unbestimmte Sehnsucht treibt den Wanderer (siehe die beigeheftete Tafel „Sonett und Spruch von J. von Eichendorff") in die blaue Ferne und lehrt ihn die bald wehmütig ergreifenden, bald fröhlichen Lieder. Eichendorff hat sich als Regierungsrat in Danzig und Königsberg als tüchtiger Beamter bewährt und sich um den Ausbau der Marienburg (vgl. S. 379) die größten Verdienste erworben. In einer Reihe literaturgeschichtlicher Arbeiten hat er von seinem streng katholischen Standpunkte aus die Entwickelung des deutschen Romans und Dramas, insbesondere der romantischen Bewegung, dargestellt, von Calderons religiösen Dramen die

ersten, trefflichen Übersetzungsproben geliefert. Aber die leuchtenden Schmetterlingsflügel seiner Lieder belastet kein Stäubchen von Akten- und Bücherschwere. Man mag Claudius und Goethe, mehr noch das aus „Des Knaben Wunderhorn" neu sprudelnde Volkslied als Eichendorffs Vorbilder nennen. Aber der eigentliche Lehrer des naturfrohen schlesischen Sängers blieb das wunderbare Lied in dem Waldesrauschen seiner heimatlichen Berge. Das wehte ihn an, wohin immer das Leben ihn verschlagen mochte, so daß er stets von neuem in jugendlichster Frische für seine reine Herzensfreude an der Natur stimmungsvollen Ausdruck fand. Das musikalische Gefühl, das seine Lieder durchdringt, war ihm eingeboren, wie die nie getrübte Harmonie seiner seit den frühesten Jugendtagen bewahrten frommen Glaubensfreudigkeit. Seinem reinen, kindlichen Gemüte mußte sich alles in poetische Töne und Farben kleiden, und der Titel seiner dramatischen Satire „Krieg den Philistern!" sprach zugleich sein eigenes Wesen aus. Er glaubt an „die ursprüngliche Schönheit der Welt", in der er „Dichter und ihre Gesellen" in seiner größeren Novelle (1834) ihr Traumleben abspielen läßt. Auch die Erzählung wandelt sich dem warm und wahrhaft Empfindenden in ein lyrisches Gedicht. So steht der mild träumerische, sonnige, liebenswürdige und liebenswerte Eichendorff als volkstümlichster romantischer Lyriker in schroffstem Gegensatz zu dem genialsten Erzähler der Romantik, zu dem in wilddüsterer Gespensternacht schwelgenden Ernst Theodor Wilhelm oder, wie er aus unbegrenzter Liebe zu Mozart sich selber umtaufte, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (s. Abbildung, S. 397).



Nach einer anonymen Lithographie (Zeichnung von Franz Kugler, 1832), im Besitz des Herrn Geh. Regierungsrates a. D. Freiherrn von Eichendorff in Bonn.

Eine ungewöhnlich ausschweifende Einbildungskraft hatte der 1776 in Königsberg geborene vielbegabte Knabe schon von seiner Mutter geerbt; eine feste Erziehung vermochte die geschiedene kränkliche Frau ihm nicht zu geben. Als Regierungsrat in Warschau stürzte der Mann sich in das zügellose Treiben, wie es in der buntgemischten Gesellschaft der damaligen Hauptstadt Südpreußens herrschte. Aber die Schlacht von Jena machte nicht nur der neuen preußischen Provinz ein Ende, sondern Hoffmann auch brot- und stellungslos. Allein Hoffmann war zu seinem Glücke nicht bloß Jurist und Dichter, sondern auch Musiker und Maler. Aus dem Warschauer Regierungsrat wurde ein Kapellmeister am Theater erst in Bamberg, dann in Leipzig, bis er 1816 wieder als Kriminalrat am Berliner Kammergericht in die Beamtenlaufbahn zurückkehren konnte. Mit unbeugsamem Rechtssinn trat er als Untersuchungsrichter den Gesetzwidrigkeiten des schändlichen Demagogenverfolgers Kamptz

Ein Brief E. T. A. Hoffmanns an Georg Reimer in Berlin.

Nach dem Original, im Besitz des Herrn Hans von Müller in Berlin.

Ew. Wohlgebohren haben heute früh als ich noch im Bette lag zu mir geschickt, wahrscheinlich um sich nach dem Manuscript der Nachtstücke erkundigen zu lassen und ich muß nochmals sehr bitten es gütigst zu entschuldigen, daß ich nicht schon längst selbst mit Ew. Wohlgebohren darüber gesprochen habe. Bloß Dienstgeschäfte vorzüglich aber, daß ich außer der Oper Undine noch eine andere Composition für das Theater schnell vollenden mußte haben die Bearbeitung der Nachtstücke verzögert, jetzt aber arbeite ich schon seit vierzehn Tagen unausgesetzt daran, so daß ich den [illegible] in vier starken Bogen, die beiden übrigen Erzählungen die schon längst entworfen sind und nur der Feile bedürfen, bis zum Ende dieses Monaths bestimmt abliefern werde. Sehr lieb würde es mir seyn, wenn die Correctur in Leipzig meinem Freunde dem Doktor Adolph Wagner übertragen werden könnte.

Hochachtungsvoll

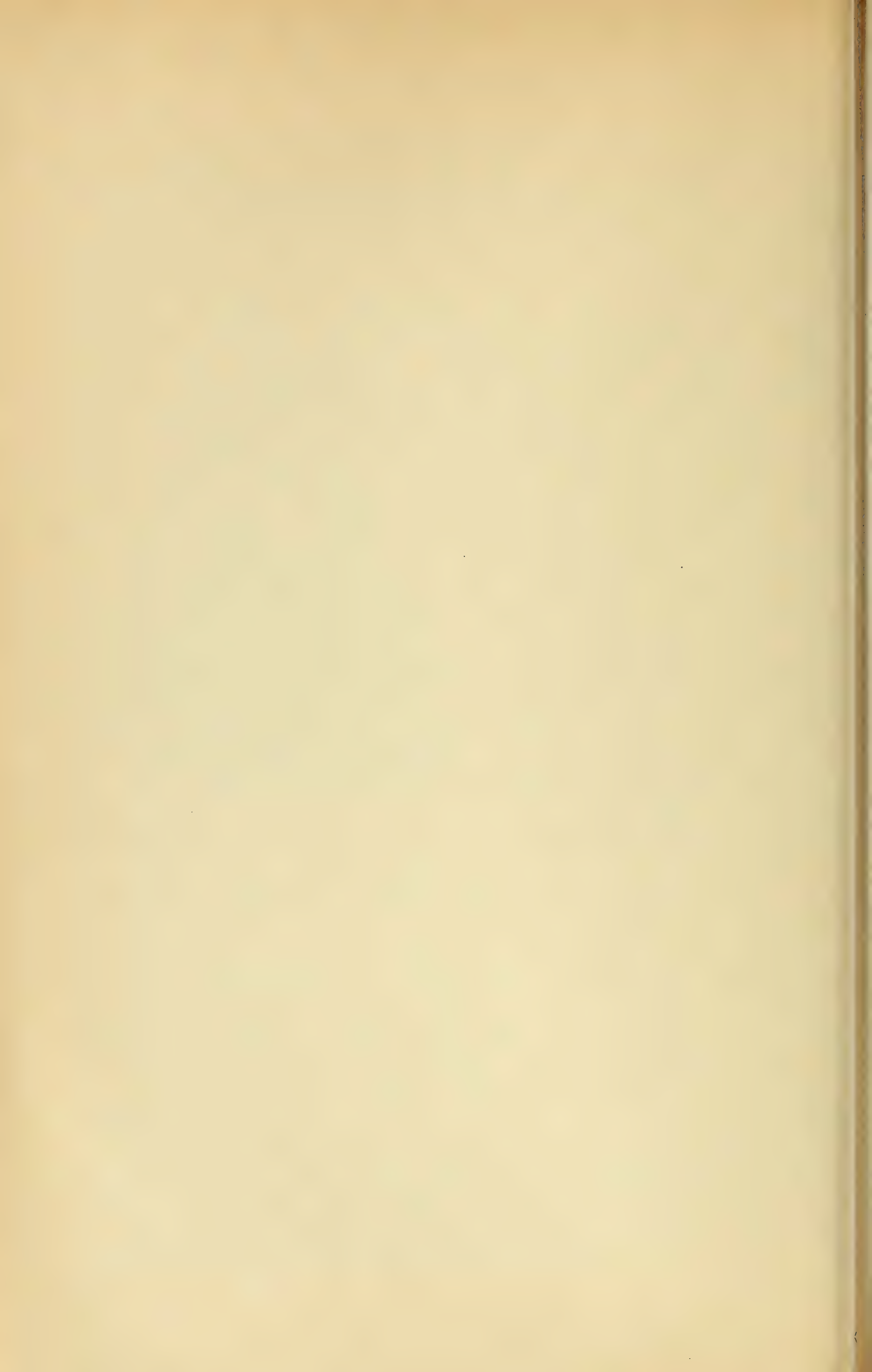
Ew. Wohlgebohren

ganz ergebenster

Hoffmann

Berlin

den 9 Febr: 1816



entgegen und erzwang wenigstens Jahns Freilassung. Ihm selbst drohte freilich dafür Strafversetzung und das Verbot jeder schriftstellerischen Tätigkeit. Die Reaktionspartei mutete damit dem König von Preußen 1821 gegen den damals am meisten gelesenen deutschen Schriftsteller wegen unparteiischer Erfüllung seiner Richterpflicht und wegen des Verdachts, daß er in der unterdrückten Novelle „Meister Floh“ satirische Anspielungen auf die Auswüchse der Demagogenverfolgung gemacht haben sollte, noch ärgere Willkür zu, als jene war, durch die einstens der württembergische Herzog Schiller aus dem Lande getrieben hatte. Doch schon 1822 ist Hoffmann seinem furchtbar quälenden Rückenmarksleiden erlegen.

In einer kleinen Plauderei aus Hoffmanns letzten Monaten, „Des Vetters Eckfenster“, liegen die Wurzeln seiner schriftstellerischen Eigenart klar vor Augen. Der gewandte, aber stets satirische Zeichner ist ein scharfer Beobachter. Und während sein Stift die Gestalten festhält, die er auf dem Gendarmenmarkt erblickt, spinnt seine Einbildungskraft um jede einzelne ihr Gewebe. In der Welt des grauenhaft Unbegreiflichen ist der „Teufels-Hoffmann“ zu Hause. Mit Vorliebe kehrt er die „Nachtseite der Natur“ hervor, wie sie Schellings und Werners phantastischer Schüler Gotthilf Heinrich von Schubert, zuletzt Professor der Naturgeschichte in München, schon 1808 enthüllte. Aber zugleich geht Hoffmann ganz realistisch von der Wirklichkeit aus, so daß Friedrich Hebbel gestand, er sei „von ihm zuerst auf das Leben als die einzige Quelle echter Poesie hingewiesen“ worden. Gerade durch die Anknüpfung des Wunderbaren an das tägliche Leben steigerte Hoffmann den Eindruck des Unheimlichen.



Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Nach dem Selbstporträt des Dichters in E. Hitzigs Werk „Aus Hoffmanns Leben und Nachlaß“, Bd. 1, Berlin 1823.

Er sieht an einem Hause Unter den Linden eine Zeitlang die Fenster geschlossen und bildet sich mitten aus dem Berliner Treiben heraus eine Gespenstergeschichte, wie er in Dresden im „Goldenen Topf“ die gewöhnlichsten Vorgänge und Personen ins Märchenhafte hinüberspielte. Er weiß ebenso unmittelbar aus seinen und seiner Freunde Erlebnissen zu schöpfen, wie aus Johann Christoph Wagenseils Chronik den „Kampf der Sänger“ so anschaulich zu erzählen, daß seine Fassung des Wartburgkrieges zuerst auf Richard Wagners jugendliche Einbildungskraft und noch ganz neuerdings (1903) auf Fritz Lienhards Ofterdingen-Drama wirkte. Ins alte Nürnberg mit seinen Handwerkern, Künstlern und Meistersingern wie ins bischöfliche Bamberg führen Hoffmanns Novellen vom Küfer „Meister Martin und seinen Gesellen“ und von dem juristenfeindlichen „Meister Johannes Wacht“. Aber sein eigentlichstes Gebiet ist doch das freie Phantasiestück. Seine erste Sammlung von „Phantasiestücken in Callots Manier“ (1814) hat Jean Paul mit einer Vorrede eingeführt. Der wunderlich tiefsinnige „Musikdirektor Kreisler“ und der von Hoffmann selbst allen seinen übrigen Dichtungen vorgezogene „Kater Murr“, die „Nachtstücke“, am meisten aber „Die Elixire des Teufels“ (1815), die, wie Hebbel noch 1842 rühmte, als das Buch einer eigenen Gattung in wunderbarer Anlage und folgerichtiger Durchführung voll warmen, glühenden Lebens wirklich wie im Taumel die Einbildungskraft mit sich fortreißen, zeigen eine in ihrer Art unerreichte Erzählungskunst. Die Rahmenerzählungen der „Serapionsbrüder“ (1819—21) enthalten dagegen Hoffmanns abgerundete, mit ruhiger Kunst ausgebildete Novellen und Märchen.

Bedeutsam hebt sich von den Gesprächen der Serapionsbrüder (Hoffmann, Hitzig, Contessa und Koreff) wie von einzelnen Novellen die eben bestandene Kriegszeit als wirksamer Hintergrund ab. Von der patriotischen Strömung zeigt Hoffmann sich zwar wenig berührt; aber seine „Vision auf dem Schlachtfelde bei Dresden" richtet unter dem frischen Eindruck selbstgeschauter Kriegsgreuel sich in grellen Haßesbildern gegen den Tyrannen, der sie verschuldet hat.

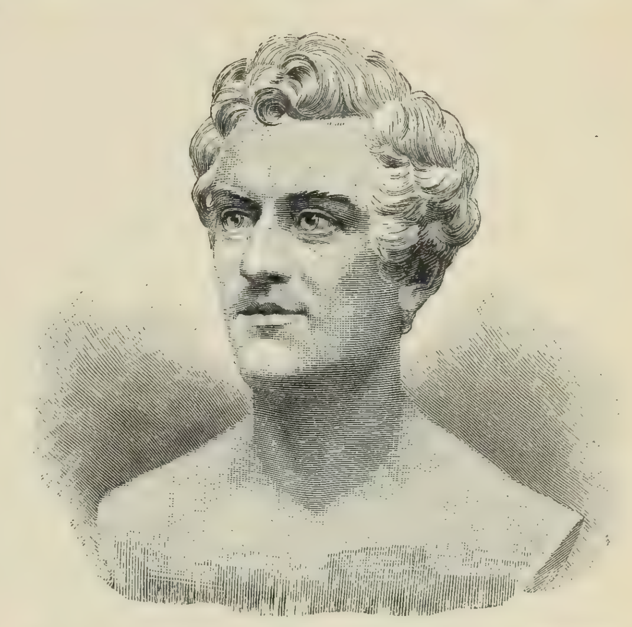
Die im Maskenzug des „Faust" getadelte wildzerfahrene Nacht- und Grabespoesie Hoffmanns, die stets mit dem Wahnsinn spielt, steht weitab von der reinen Kultur, wie Goethe sie erstrebte, von der tagesklaren Heiterkeit der Novellen Eichendorffs. Aber trotz alles Ungesunden bleibt Hoffmann eines der bedeutendsten, der Naturanlage nach vielleicht das größte Erzählertalent in unserer Literatur. Kurz vor Hoffmanns Scheiden, 1821, trat Ludwig Tieck aufs neue als Novellist hervor. Er hatte sich 1819 in der Elbestadt niedergelassen. Aber zu der von Friedrich Kind und dem herrschenden „Dresdner Liederkreis" vertretenen Pseudoromantik, die in der philisterhaft schalen Dresdener „Abendzeitung" ihr ebenso verbreitetes und einflußreiches wie geschmackverderbendes Organ besaß, geriet der Altmeister echter Romantik bald in schärfsten Gegensatz. 1825 wurde Tieck Dramaturg der Hofbühne, und seine berühmten Vorlesungsabende machten Dresden bald für Dichter wie Immermann, Schenk, Üchtritz, Mickiewicz und strebsame Schauspieler zum Wallfahrtsziele aller Freunde des Dramas und poesiebelebter Vortragskunst.

Eine an den besten romanischen Mustern geschulte Erzählungskunst, feinsinnige Überlegenheit und gründlichstes Wissen zeichnen diese spätere Novellendichtung Tiecks aus. Unmittelbarkeit und Temperament dagegen sind nur spärlich vertreten. Mit Ausnahme des düster stimmungsvollen Romans „Vittoria Accorombona" (1840) im Rom Sixtus' V. büßen die meisten seiner Erzählungen über der Lehrhaftigkeit und leisen Ironie des Dichters die erwärmende Kraft der Dichtung ein. In Tendenznovellen, wie „Die Gemälde", „Die Verlobung", „Der Wassermann", wendet er sich gegen verkehrte Zeitströmungen, während er in „Des Lebens Überfluß" reizend die humorvolle Laune frei spielen läßt. Im „Dichterleben" und im „Tod des Dichters" mischt er mit bewundernswerter literargeschichtlicher Kenntnis Dichtung und Wahrheit aus Shakespeares Jugend und aus Camoëns' letzten Tagen. „Der junge Tischlermeister" reiht sich den Nachbildungen des Goetheschen „Wilhelm Meister" an, während „Der Aufruhr in den Cevennen" (1826) das vielversprechende Bruchstück eines historischen Romanes bietet. Durch seine Tochter Dorothea und den Grafen Wolf Baudissin ließ Tieck die von Schlegel begonnene Übersetzung Shakespeares vollenden (1825—33). Englische und spanische Studien und die Herausgabe fremder Arbeiten, wie unter anderen von Eduard von Bülows Novellen, beschäftigten ihn auch noch, als die eigene Dichterkraft versiegte, ungefähr gleichzeitig mit seiner Berufung in seine Vaterstadt Berlin, die durch Friedrich Wilhelms IV. Vorliebe für die romantischen Dichter veranlaßt wurde.

Noch während Hoffmann in seiner kurzen, aber fruchtbaren Schaffenszeit die deutschen und bald auch die französischen Leser begeisterte, begannen in der deutschen Literatur zwei englische Dichter den stärksten Einfluß zu üben: Walter Scott und Lord Byron. 1814 hatte Scott mit dem „Waverley" die lange Reihe jener Geschichtsromane eröffnet, die ihn für etwa zwei Jahrzehnte zum gelesensten Schriftsteller, seine Erzählungen zum Muster des Geschichtsromans erhoben. Und bereits zwei Jahre vorher war Byron mit dem Erscheinen von „Childe Harold" mit einem Schlage Englands berühmtester lebender Dichter geworden. Schon 1816 erschien sein „Korsar", gleich darauf „Manfred" in deutscher Übersetzung. Die zugleich blendende und düstere Farbenpracht der Schilderung, der Weltschmerz der von geheimnisvollem Leid und von Schuld belasteten, blassen und anziehenden Gestalten, Kraft und Leidenschaft im Bunde mit vornehm aristokratischer Erscheinung, die Herrenmoral des Übermenschen, wie man heute mit Nietzsches Schlagwort sagen würde, übten in Byrons epischen Erzählungen und Dramen unwiderstehlichen Zauber aus, reizten

zur Nachahmung des Äußeren seiner Helden in Dichtung und Leben. Größer aber noch war der Zauber, der von der genialen Person des Dichterlords und Kämpfers für Hellas selber ausging und sogar auf Goethe unwiderstehlich wirkte.

Der **Geschichtsroman** war bereits seit dem „Götz von Berlichingen" in den unteren Schichten der Literatur gepflegt worden. Fouqués Ritterromane stehen mit den beliebten Geschichtsromanen von Benedikte Naubert, Schlenkert, Spieß, Bernhard Wächter (Veit Webers „Sagen der Vorzeit") in loser Verbindung. Unabhängig von Scott hat Armin in seinen „Kronenwächtern" einen Roman aus der Reformationszeit begonnen, und Henrik Steffens' historische Novellen gehören völlig der romantischen Richtung ihres Schöpfers an. Aber erst durch Walter Scotts Erzählungen wurde der moderne historische Roman in Deutschland begründet. **Wilhelm Hauff** (geboren zu Stuttgart 1802) schuf 1826, ein Jahr vor seinem frühen Tode, im „**Lichtenstein**", der anmutigen romantischen Sage aus seiner württembergischen Heimatsgeschichte, die erste bedeutende, selbständig weiterlebende Nachahmung der Waverley-Romane. Aber gerade Hauff hat auch in satirischen Skizzen die Mode fabrikmäßiger Nachbildung der Scottschen Romane in deutschen Geschichtsstoffen verhöhnt, wie er seine Novelle „Der Mann im Monde" als Satire gegen den lüsternen Modeliebling der Novellendichtung, **H. Clauren**, richtete. Hauffs „Memoiren des Satan" teilen nach allen Seiten, für Literatur und Gesellschaft, satirische Hiebe aus, während er in den Novellen und Märchen, wie den „Phantasien im Bremer Ratskeller", seine anmutige Fabulierkunst mit dauerndem Erfolg bei jung und alt betätigte. Unter den Übersetzern von Scotts Romanen erscheint sogar Immermann („Ivanhoe", 1826). Mit Verdeutschungen von Scotts romantischen Epen begann 1822 der Berliner Referendar G. Wilhelm Heinrich Häring (1798 bis 1871), ein geborener Breslauer, als **Willibald Alexis** seine Schriftstellerlaufbahn.



Wilhelm Hauff. Nach einer Photographie der Porträtbüste von Röschs Hauff-Denkmal in Stuttgart.

Aber erst nach manchem Umhertasten fand er 1840 durch eigenartige Übertragung von Scotts Erzählungsweise auf brandenburgische Geschichtsstoffe das fruchtbare Gebiet zur Betätigung seines fest begründeten Talentes. Im „Roland von Berlin" führte er den Kampf zwischen Städtefreiheit und Fürstenmacht, in den „Hosen des Herrn von Bredow" die Unterwerfung der zuchtlosen, räuberischen Ritter durch die Hohenzollern vor. Die Fäulnis in Staat und Gesellschaft in den Jahren vor Jena wird in dem Roman „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht", die Zeit der Unterdrückung selbst im „Isegrimm" mit sorgfältig gewählter örtlicher und zeitlicher Färbung geschildert.

Während Alexis gerade mit seinen besten Werken nur langsam Anerkennung fand, die dafür jedoch dem Walter Scott der Mark Brandenburg bis heute treu geblieben ist, gehört der in seinen Tagen viel mehr belobte und gelesene Schauspieler und Redakteur **Karl Spindler** aus Breslau (1796—1855) bereits zu den fast völlig Vergessenen, trotz der lebhaften Farben und spannenden Handlung, mit denen er in seinen deutschen Sittengemälden aus dem 13. und 17. Jahrhundert: „Der Bastard" und „Der Jude" (1827),

denen sich aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts noch „Der Jesuit" anreihte, anzulocken verstand. Und doch wird auch der moderne Leser von den besseren Teilen in Spindlers Romanen sich noch angezogen fühlen. Heinrich Zschokke ist die Gunst der Leser für seine launigen und moralisierenden Novellen („Der tote Gast", „Das Goldmacherdorf", 1817) mit Recht andauernd treu geblieben. In der Schweiz hatte der aus Magdeburg stammende Predigtamtskandidat und Theaterdichter Zschokke (1771—1848) sich durch Einsicht, Tüchtigkeit und Tatkraft in den politischen Wirren das Bürgerrecht redlich verdient.

Wie er in seinen „Stunden der Andacht" ein bei Protestanten und Katholiken beliebtes Erbauungsbuch für häusliche Gottesverehrung schuf, so erwarben sich auch seine geschichtlichen Arbeiten Ansehen. Mit der Schilderung des schweizerischen Bauernkampfes gegen die Städte im 17., der Schweizerkämpfe gegen den österreichischen Adel im 14. Jahrhundert gelangen dem äußerst fruchtbaren Erzähler im „Addrich im Moos" (1826) und „Freihof von Aarau" zwei der besten historischen Novellen, die unter Walter Scotts Einfluß in Deutschland entstanden sind.

Wenn unter allen Gattungen der Poesie Romane und Novellen am schnellsten veralten, so wird das Urteil über den historischen Roman auch noch bedingt von den Wandlungen in der Geschichtswissenschaft. In den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts erweist sich übrigens trotz der Begünstigung des Romans durch das Junge Deutschland die Teilnahme für die Lyrik noch in alter Stärke. Der 1830 von dem Göttinger Professor Amadeus Wendt gegründete „Deutsche Musenalmanach" bildete, nachdem 1833 Chamisso und Gustav Schwab sich zu seiner Leitung zusammengetan hatten, wieder, wie einstens der Göttinger und der Schillersche Musenalmanach, einen Mittelpunkt für die deutsche Lyrik. Die Veteranen der Romantik, wie Eichendorff und Fouqué, fanden sich hier mit Vertretern eines jüngeren Geschlechtes, wie Freiligrath, zusammen.

Chamisso (siehe die beigeheftete Tafel sowie die Abbildung, S. 401, und vgl. S. 368) selbst war nach der Rückkehr von seiner Weltumsegelung, mit deren gefälliger und belehrender Schilderung er der deutschen Reiseliteratur ein klassisches Werk lieferte, 1819 Kustos am botanischen Garten zu Berlin geworden. 1831 sammelte er zum erstenmal seine Lieder, die durch Verbindung deutscher Innigkeit und französischer Grazie einen so eigenartigen Reiz gewannen, und seine düsteren Balladen („Salas y Gomez"; „Mateo Falkone, der Korse"), für die er mit Vorliebe die meisterhaft behandelte Terzinenform wählte.

In beglückter Ehe schuf er die dann durch Robert Schumanns Töne verklärte Liederreihe von „Frauenliebe und -Leben" und im Anblick der eigenen heranwachsenden Kinder den herrlichen Zyklus der „Lebenslieder und -Bilder", der für Knabenfrische und Mädchenspiel, stürmischen Jünglingsmut und jungfräuliche stille Neigung überall den echten Herzenston und stimmungsvollen Ausdruck findet. Der aus der Heimat verschlagene Sprosse des alten Geschlechts träumt sich wehmutsvoll zurück in seiner Väter schimmerndes „Schloß Boncourt", über dessen Stätte die Revolution den Pflug geführt hat. Aber der milde Sänger segnet den Pflüger, in dem er den Vertreter der durch die große Revolution geschaffenen neuen Zeit erblickt. Wenn der liebenswürdige Humorist („Hans im Glück", „Der rechte Barbier") auch für seine Balladen romantische Stoffe wählt („Das Kruzifix"), aus der Edda und den „Armen Heinrich" Hartmanns von Aue übersetzt, so malt er sich seit der Julirevolution doch gern den Barrikadenkampf für die Freiheit aus. Gemeinsam mit seinem Freunde, dem Hauptmann Franz Freiherrn von Gaudy (1800—40), der mit seinen leichten Novellen besser als mit seinen lyrisch-epischen Nachahmungen Chamissos gefiel, verdeutschte er die Lieder Bérangers, des genialen Pariser Chansonniers und Bekämpfers der Bourbonen. In Gedichten wie „Lord Byrons letzte Liebe" und dem Zyklus „Chios" zeigt auch Chamisso sich ergriffen von dem griechenfreundlichen Zug der Zeit.

Der durch Byrons Teilnahme und Tod mit besonderem poetischen Glanz verklärte griechische Freiheitskampf weckte schon bei seinem Ausbruch 1820 ein lebhaftes Echo in der

Ein Gedicht Adelbert von Chamissos.

Nach dem Original, in der Handschriften-Abteilung der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Vor dem Bilde von Karl Lessing: "Das trauernde Königspaar"; nach Uhland's Gedicht: "Das Schloß am Meere".

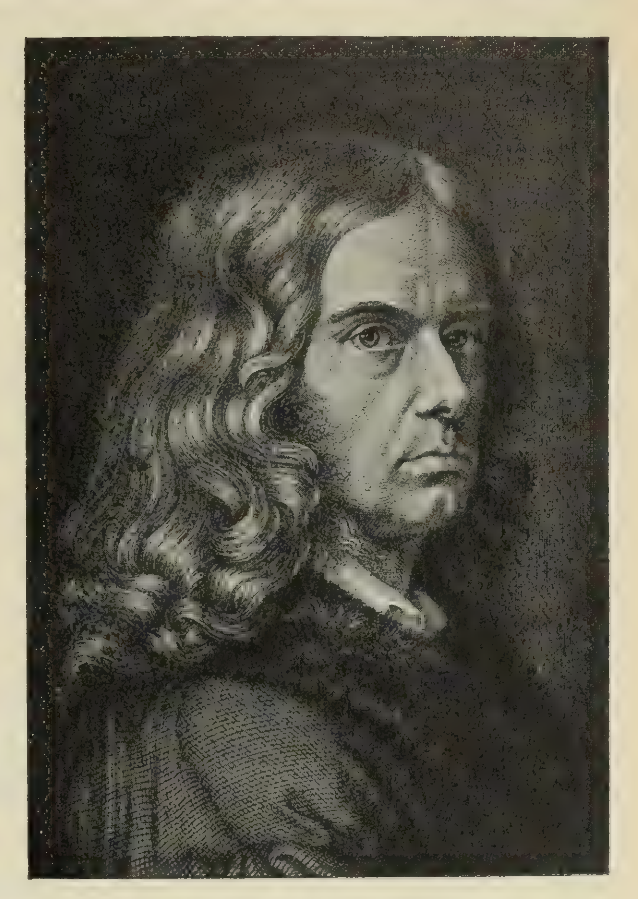
— — Bei Gott!
Ein Jüngling, wie ein Mann.
Gotthold Ephraim Lessing.

Wer ist, der dieses Bild gemacht? wie heißt er? —
Karl Lessing heißt er und die Leute sagen,
Er sei noch in der Jugend ersten Tagen,
Daß aber er ein Künstler ist, beweist er. —
Und sich zu Uhland, meinem hohen Meister,
Zu nahen darf der stolze Knabe wagen
Und hoffen ihn vielleicht zu überragen!
Ach! täglich wird die Jugend dreist und dreister!
Du, Lessing, solltest, mein' ich, Ehrfurcht haben
Vor uns, die wir ein halbes hundert Jahre
Gegrollt, versucht, gestrebet und gerungen.
Und wie ich zürne, hast du mich bezwungen,
Den Nacken beug' ich, schüttle graue Haare
Und küsse dir die Hand, der Greis dem Knaben!

Adelbert v Chamisso.



deutschen Lyrik. Die tiefeingewurzelte Begeisterung für das Altertum, die schon Hölderlin auch auf die verkümmerten Nachkommen der Hellenen übertragen hatte, und die von der Reaktion unterdrückte Sehnsucht nach Erfüllung einer nationalen und freiheitlichen Gestaltung der eigenen Verhältnisse wirkten im deutschen Philhellenismus zusammen. Julius Mosen (1803—67), der später in Oldenburg lebende Epiker („Das Lied vom Ritter Wahn", 1831; „Ahasver", 1838) und Dramatiker, hat in den bunten Bildern seines Romans „Der Kongreß zu Verona" (1844) die Erregung und die politischen Hoffnungen geschildert, welche der griechische Aufstand im Anfang der zwanziger Jahre hervorrief. Mosen selbst hat im sterbenden „Trompeter an der Katzbach" und dem vielgesungenen Hofer-Lied „Zu Mantua in Banden" mit Glück auch wirklich nationale Lieder geschaffen. Aber zunächst wurden diese in der deutschen Lyrik zurückgedrängt durch die Griechenlieder und seit Warschaus Erhebung gegen die Russen im Jahre 1830 noch stärker durch die Polenlieder. Die politische Dichtung, die das 18. Jahrhundert noch gar nicht gekannt hatte, entwickelte sich zwar erst voll nach der Thronbesteigung Friedrich Wilhelms IV., aber durch die poetische Teilnahme an den griechischen und polnischen Kämpfen wurde sie zuerst hervorgerufen. Allerdings war auch schon 1816 in Uhlands „Vaterländischen Gedichten" den patriotischen Liedern das politische zur Seite getreten. Grollend und klagend erhebt es sich dann gegen die heimischen Zustände, bis in Geibels Liedern das nationale Element die liberalen Forderungen wieder übertönt.



Nach dem Stich von K. Barth (Zeichnung von R. Reinick) im „Deutschen Musenalmanach" für 1833.

Zu den Polenliedern, die freilich zugleich als ein Beleg für den völligen Mangel der Deutschen an realpolitischem Verständnis erscheinen (vgl. S. 458), haben die meisten und hervorragendsten Lyriker aus entgegengesetzten literarischen Lagern beigesteuert, Platen wie Heine, Lenau, Anastasius Grün und Gustav Pfizer, Hebbel und Freiligrath, Ferdinand Gregorovius und Mosen („Die letzten Zehn vom vierten Regiment"). Das weitaus Bedeutendste schuf Platen in den erst nach seinem Tode in Straßburg veröffentlichten „Polenliedern", denen freilich bereits in seiner eigenen Gedichtsammlung die gegen den Zaren Nikolaus gerichteten dantesken Terzinen „Das Reich der Geister" vorausgegangen waren. Als Hauptvertreter des Philhellenismus in der deutschen Lyrik sind König Ludwig I. von Bayern (1786 bis 1868), die Schwaben Wilhelm Waiblinger („Lieder der Griechen", 1823), Gustav Pfizer und Heinrich Stieglitz, vor allen aber der schon 1827 als erst Dreiunddreißigjähriger verstorbene Dessauer Gymnasiallehrer Wilhelm Müller zu rühmen. Mit Übertragungen

aus den Minnesingern hatte der freiwillige Jäger nach Tiecks Vorbild begonnen. 1818 folgten seine „Müllerlieder", die zusammen mit der „Winterreise" durch Franz Schuberts Töne ein Schatz für jeden Freund des deutschen Liedes wurden, während Müllers frische Trinklieder („Meine Mus' ist gegangen in dem Schenken sein Haus") Aufnahme in die Kommersbücher fanden. Die größte Wirkung auf seine Zeitgenossen übte Müller indessen durch seine wiederholten Sammlungen „Lieder der Griechen". In ihren trochäischen und iambischen Langzeilen glückte ihm für einzelne Heldentaten und Leiden wie für die Grundstimmung, aus der heraus man idealisierend den ganzen Kampf entsprungen dachte, der formvollendete charakteristische Ausdruck. Dem Griechenfreunde auf dem bayrischen Throne wollte dagegen die Beherrschung der sprachlichen und metrischen Formen in seinen Gedichten (1829) nicht gelingen. Dafür fehlte König Ludwig das sichere Sprachgefühl, während er in der Förderung der bildenden Künste seinen ästhetischen Sinn segensreich für seine Hauptstadt wie für die ganze deutsche Kunst betätigte. Und doch ist es höchst ungerecht, die aus wahrer Begeisterung für alles Schöne entsprungenen und manches gut gelungene Sonett und Epigramm aufweisenden Gedichte, über die ihr königlicher Autor selbst sehr bescheiden dachte, noch immer mit dem böswilligen Spotte abzufertigen, durch den Heine sich für die Versagung einer Universitätsprofessur in München rächen wollte. Dem bayrischen Könige, der es nicht unter seiner Würde hielt, 1872 zu Goethes Geburtstag eigens nach Weimar zu reisen, der den romantischen Dichter der Belisar-Tragödie (1827), Eduard von Schenk, zum Minister hatte, Rückert eine Professur in Erlangen und Platen freilich etwas spärlich zugemessene Mittel für ein freies Künstlerleben in Italien gewährte, ist doch schließlich auch die deutsche Dichtung zu Dank verpflichtet.

An Wackenroders „Herzensergießungen" mag auch der Kronprinz Ludwig, der Boisserées altdeutsche Gemäldesammlung für München erwarb, seine Begeisterung für Kunst zuerst entzündet haben. Aber wie bei Graf Platen, so mischen sich auch bei dem von ihm besungenen König, der seine Glyptothek durch Cornelius' Fresken schmücken ließ und seinen zur Erstarkung deutschen Gemeinsinns bei Regensburg errichteten griechischen Tempel „Walhalla" nannte, die romantischen Anschauungen mit einer von Winckelmann und Goethe genährten Verehrung des klassischen Altertums. Schon seit dem Ende der Befreiungskriege, mehr noch seit Ludwigs I. Thronbesteigung (1825), die Platen zu der ersten seiner kunstvollendeten Oden Anlaß gab, vermochte die bildende Kunst durch viele ihrer Leistungen auch in Deutschland der Literatur den Dank für die von ihr ausgehenden Anregungen abzustatten. Die frömmelnde romantische Kunstrichtung, die gerade in Berlin fruchtbaren Boden fand, haben nicht bloß die Weimarer Klassizisten Meyer und Goethe in „Kunst und Altertum" bekämpft, auch der Romantiker Immermann verspottete sie in den „Byzantinischen Händeln" seiner „Epigonen". Aber eben in Berlin wirkte auch der hervorragendste Vertreter der klassischen Richtung, der Architekt Karl Friedrich Schinkel, und neben ihm die Bildhauer Friedrich Tieck und Christian Daniel Rauch, in dessen Werkstatt sich schon seit 1826 wieder der junge Ernst Rietschel, der Schöpfer des Weimarer Schiller-Goethe-Denkmals, heranbildete. Im Herbst 1820 übernahm Cornelius und nach dessen Übersiedelung nach München 1826 Friedrich Wilhelm von Schadow die Leitung der neugegründeten Düsseldorfer Malerschule. Immermann hat in den Maskengesprächen seiner „Düsseldorfer Anfänge" den künstlerischen Charakter der Schule und ihre Einwirkung auf seine eigene Tätigkeit lebhaft geschildert. Im München Ludwigs I.

dagegen gewann wohl der junge schweizerische Maler Gottfried Keller die Eindrücke, von denen später sein „Grüner Heinrich“ Kunde geben sollte, aber die Dichtung selbst trat dort vorerst bescheiden zurück hinter Malerei und Baukunst. Hier erst bildete Peter von Cornelius seine Schule. Von ihm angezogen, schuf Bonaventura Genelli (1798—1868) seine kühnen Kartons, die antike und romantische Vorwürfe in gleichgroßem Stil behandeln, führte Julius Schnorr von Carolsfeld die Bilderreihe seiner „Nibelungen“ im Erdgeschoß der Residenz aus und dichtete in unvergleichlicher Frische mit gesundem Humor und warmem Empfinden der Wiener Moritz von Schwind in lieblichen Farben und Formen von Nixen und Gnomen, von Rittern und Einsiedlern: der sinnige Maler des deutschen Märchens.

Schon ein Jahrzehnt, bevor München die Hauptstätte der deutschen Kunst wurde, hatte der Leutnant Graf August von Platen-Hallermünde (siehe die Abbildung, S. 404) den ihm unerträglichen Militärdienst in der bayrischen Hauptstadt mit einem verspäteten Universitätsstudium in Würzburg und bei Schelling in Erlangen vertauscht.

Zu Ansbach wurde der kunstbegeistertste aller deutschen Dichter „in demselbigen Jahr, als Uz wegstarb“, am 24. Oktober 1796, den „höchst würdigen Eltern geboren“; zu Syrakus, wo Platen am 5. Dezember 1835 mitten in Arbeiten und Entwürfen starb, blickt, von des Südens Palmen und Zypressen umschattet, sein ernstes Grabdenkmal hinaus über die Trümmerwelt großer hellenischer Geschichte und das wandellos blau leuchtende Mittelmeer.

Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,
ist dem Tode schon anheimgegeben,
wird für keinen Dienst auf Erden taugen.

Ewig währt für ihn der Schmerz der Liebe,
denn ein Tor nur kann auf Erden hoffen,
zu genügen einem solchen Triebe.

Es ist das eigene Los des vom Pfeil der Sehnsucht getroffenen Dichters, das er in dieser Klage „Tristans“ ausspricht. Schon während seiner Kadetten- und Pagenjahre beginnt in Platen das unablässige Ringen nach dichterischer Ausbildung. „Die Kunst zu lernen, war ich nie zu träge“, durfte er, der nach und nach die Kenntnis aller europäischen Sprachen wie die des Arabischen und Persischen erwarb, von sich rühmen. Aber düster und selbstquälerisch bis zum Gedanken an Selbstmord, von unbefriedigtem Freundschafts- und Liebessehnen und unerfüllbaren phantastischen Träumen schmerzlich erregt war in den Jünglingsjahren das etwas pedantische Sonderlingsleben des Einsamen. Die Selbstbekenntnisse seiner Tagebücher, die zu den wertvollsten Zeugnissen des inneren Seelenlebens eines ringenden Künstlers und Menschen gehören, eröffnen einen psychologisch wie literargeschichtlich gleich merkwürdigen Einblick in jene arbeitsreiche Entwickelungszeit bis zu Platens Abreise aus Deutschland. Für die italienischen Jahre sind sie knapper gehalten und beschränken sich mehr auf das Tatsächliche.

Nur auffallend langsam rang sich Platen unter häufig wiederkehrenden Zweifeln an seiner Begabung, nach einer ganzen Unmasse epischer und dramatischer Versuche, die ihn selbst nicht befriedigten, zur Vollendung durch. Erst in Erlangen schloß er zwischen 1821 und 1824 die vier Sammlungen seiner „Gaselen“ ab, deren erste, wie sie fast gleichzeitig mit Rückerts „Östlichen Rosen“ erschien, auch mit diesen zusammen in „Kunst und Altertum“ in Goethes Auftrag von Eckermann begrüßt wurde. Solcher Nachwirkung seines „Westöstlichen Divans“ mochte Goethe sich mit gutem Grunde freuen. In Platens „Gaselen“ fand er die große Fülle von Gehalt und den Gedankenvorrat, den der stets wiederkehrende gleiche Reim dieser Dichtungsart erforderte. Und wie Platen hier die orientalische Form vollständig beherrschte, so eroberten ihm seine bei ihrem ersten Erscheinen 1825 wenig

beachteten „Sonette aus Venedig" (siehe die beigeheftete Tafel) den unbestreitbar ersten Platz unter allen deutschen Sonettendichtern. Der bloß auf bestimmte Zeit beurlaubte bayrische Leutnant büßte es freilich mit längerer Arreststrafe, daß er im Herbst 1824 „Woch' an Woche verstreichen" ließ, ohne sich von Venedig trennen zu können; aber dieser Aufenthalt ließ für die deutsche Dichtung eine köstlichste Gabe entstehen. „Es gibt", urteilte noch 1909 der Amerikaner Calvin Thomas in seiner „Geschichte der deutschen Literatur", „keine besseren Sonette im Deutschen als Platens venezianische Sonette."



Graf August von Platen-Hallermünde. Nach dem Relief von E. Woltreck (1834), im Besitz von Frau Professor Bauer in München.

Wie später in den Oden, den allerdings schwerer verständlichen Festgesängen und den glücklich geprägten Epigrammen, so wirken auch in dieser Sonettenreihe Begeisterung und gediegenes geschichtliches Wissen zusammen, um das Geschaute im Leser wiederaufleben zu lassen. Nirgends äußerliche Beschreibung, sondern alles innerlich durchstrahlt von des Dichters schönheitstrunkener Empfindung. Sanft und glatt wie eine venezianische Gondel gleiten seine Verse dahin, zu denen der mit feinstem Sprachempfinden auf seine Reinheit geprüfte Reim sich ganz von selbst einstellt. Von dem Gezwungenen und Gekünstelten, das sonst im deutschen Sonett so leicht erkältet, ist in Platens venezianischen wie in den meisten seiner übrigen zahlreichen Sonette nichts zu verspüren. Durch unablässiges Bemühen hatte er es 1824 bereits so weit gebracht, auch die schwersten Formen mit Sicherheit und Anmut seinem Ideenreichtum dienstbar zu machen, die warme Glut seines Inneren vornehm in dem edeln Gefäß zu verbergen, selbst auf die Gefahr hin, von der Oberflächlichkeit als kalt und fühllos verkannt zu werden.

Erst nachdem Platen im Herbst 1826 zu dauerndem Aufenthalt nach Italien sich gewendet hatte, begann er die antiken Odenmaße dem Reime vorzuziehen. In seinem Kampfe gegen Immermann hielt er selber sich für einen Widersacher, ja sogar Überwinder der Romantik. Aber die Hinneigung zum klassischen Altertum, von der auch Friedrich Schlegels Jugend erfüllt war, ist bei Platen so wenig wie bei Hölderlin als ein tatsächlicher Gegensatz zur Romantik anzusehen, wenn der heilsame Einfluß der Antike ihn auch zum Widerspruch gegen einzelne romantische Verirrungen antrieb. Wie Platen mit dem Sonett eine Lieblingsform der Romantiker pflegte, in seinen herrlichen Balladen (Alarichs „Grab im Busento", „Klaglied Kaiser Ottos III.") romantische Stoffe und Stimmungen aufgriff, so sind auch seine ersten Schauspiele, die Verschmelzung der Märchen von Schneewittchen und Aschenbrödel im „Gläsernen Pantoffel", die Tiecksche Ironie im „Schatz des Rhampsinit", eine Tragödie von Konradin und von Charlotte Corday, die Dramatisierung einer Troubadourliebe im „Hochzeitsgast" (oder „Alearda"), der altfranzösischen Erzählung von „Aucassin und Nicolette" in „Treue um Treue", durchaus romantisch in Form und Inhalt. Von 1803 bis 1834 beschäftigte sich Platen mit dramatischen wie epischen Entwürfen, wobei er die verschiedenartigsten, sowohl frei erfundene wie geschichtliche, Stoffe in Angriff nahm. Mehr als neunzig Dramenpläne tauchen in seinen Tagebüchern und Skizzen auf, und zehn große Epen waren begonnen worden, ehe die Verarbeitung verschiedener

Zwei Sonette von August Grafen von Platen-Hallermünde.[1]

Nach den Originalen.

I

Der Morgen lächelte zu meinem Glücke
Als aus der Fluth Palladio's Tempel stiegen:
Die Säulengänge sah ich vor mir liegen
Der Signoria mit der Seufzerbrücke.

Geflügelt steht, das ohne Falsch und Tücke
Venedigs Löwe, sonst gewohnt zu siegen,
Entgegen scheint er unserm Schiff zu fliegen,
Und die Tyrannen weichen im Flug zurücke.

Ich steig' an's Land, wo zwei Colonnen zeigen
Wie Riesen an des Markusplatzes Schwellen:
Soll ich ihn wirklich zu betreten wagen?

Mit mir im Haupte trag' ich aus den Wellen
Des Schiffes Schwindel noch und Mißbehagen,
Und diese Mauern drohen mich zu zerschellen.

---

[1] Das erste dieser Sonette ist eine frühere, schon wenige Tage nach der Landung (8. September 1824) entstandene Fassung des Eingangsgedichtes („Mein Auge ließ das hohe Meer zurücke") der 1825 veröffentlichten sechzehn „Sonette aus Venedig".

II

Dieß Labyrinth von Brücken und von Gassen
Die tausendfach sich in einander schlingen,
Wie wird es mir, es zu durchsehn, gelingen?
Wie werd ich je dieß große Räthsel fassen!
Erklimmend erst des Markusthurms Terrassen,
Erkenn' ich mich in diesen Wunderdingen:
Bis an sein Ziel vermag der Blick zu dringen,
Ein Bild entsteht, es theilen sich die Massen
Ich grüße dort den Ozean, den blauen,
Hier die Lagunen-Inseln rings im Bogen,
Bis weiterhin der Alpen Gipfel grauen.
Und sieh! Da kam ein kühnes Volk gezogen,
Palläste sich und Tempel sich zu bauen
Auf Eichenpfählen mitten in die Wogen

———

Geschichten aus „Tausendundeiner Nacht" in den reimlos fünffüßigen Trochäen der „Abbassiden" (1833) wirklich durchgeführt wurde. Er selbst legte freilich weder auf die frühesten Werke noch auf die Fabeleien seiner morgenländischen „Odyssee", die ihn auch am Schlusse seines Lebens wieder mit dem romantischen Vorstellungskreise vertraut zeigte, besonderen Wert. Durch historische Studien, die in den glänzend geschriebenen „Geschichten des Königreichs Neapel" gipfeln, wollte er nach dem hohen Vorbilde Schillers sich für geschichtliche Dichtungen vorbereiten. Ausführen konnte er von ihnen freilich nur noch das dramatische Bild zur Verherrlichung stolzer venezianischer Vaterlandsliebe: „Die Liga von Cambrai" (1833). Für das große Hohenstaufen- und ein Tristan-Epos wie für weitere Tragödienpläne („Tristan", „Meleager") erlosch sein Leben zu früh, so daß neben seinen Gaselen, Sonetten, Oden, Festgesängen und den entzückend anschaulichen Eklogen („Die Fischer auf Capri", „Bilder Neapels", „Fischermädchen in Burano") als Haupterzeugnisse seines Strebens und Könnens nur die beiden großen aristophanischen Lustspiele bleiben: „Die verhängnisvolle Gabel" und „Der romantische Ödipus" (1826 und 1829).

Beide sind satirische Literaturkomödien, für die zuerst Tiecks „Gestiefelter Kater" in deutscher Sprache ein Beispiel gegeben hat. Platen begnügt sich aber nicht wie Tieck mit der Prosa als Form und einer alles auflösenden Ironie im Inhalt. Er strebt, wie dies schon vor ihm Rückert in seinen Napoleon-Komödien (vgl. S. 378), die freilich in unerträglich steifer Langweile große politische Vorgänge einschläfern, getan hatte, nach Platen wieder Goedeke, Prutz, Hamerling und Graf Schack in ihren politischen Komödien versuchten, gerade im freien Scherze nach der allerstrengsten metrischen Vollendung, für die der attische Komödiendichter Aristophanes ihm als Vorbild erschien. Platen hat politische Anspielungen, Anklagen gegen Metternichs griechenfeindliche Politik und die Reaktion in Deutschland, soviel wie die Zensur gestattete, in seine witzigen Lustspiele eingestreut, aber er faßte, wie schon Aristophanes in seiner Literatursatire „Die Frösche" es gelehrt hatte, auch die Bekämpfung falscher literarischer Tendenzen als eine sittlich-nationale Aufgabe ins Auge. In den großen Parabasen, den Zwischenreden, in denen der Chorus unmittelbar im Namen des Dichters spricht, gibt Platen Ausblicke auf die Entwickelung der deutschen Literatur, preist die goldene Freiheit als der Schönheit und des Lebens Amme und fordert ganz im Sinne Schillers von dem Dichter höchste Selbsterziehung, damit er seine hohe erzieherische Pflicht gegenüber der Nation auszuführen vermöge:

> Mündig sei, wer spricht vor allen; wird er's nie, so sprech' er nie!
> Denn was ist ein Dichter ohne jene tiefe Harmonie?

So wendet er sich in der „Verhängnisvollen Gabel" vor allem gegen die Schicksalstragödie, deren Verfasser das Majestätsverbrechen begangen haben, „Entnervendes zu bieten statt des Schönen". Er verhöhnt im „Ödipus" das äußerliche Spielen der Romantiker mit allen Formen, ihre Mischung von Shakespeares und Calderons Tragödienstil, und stellt solcher Willkür die großen klaren Züge eines Sophokleischen Werkes entgegen. Daß er in seinem Dichter Nimmermann gerade Immermann, der durch seine Jugendtragödien allerdings mit romantischen Sünden belastet war, als den Stellvertreter der ganzen tollen Dichterlingsgenossenschaft dem Spotte preisgab, war freilich ein beklagenswerter Irrtum. Ein Scherzwort Immermanns über die Nachahmer des „Westöstlichen Divans" hatte den Gaselendichter Platen so sehr aufgebracht, daß er eben den Dichter angriff, der durch den sittlichen Ernst seines künstlerischen Strebens unter allen Zeitgenossen ihm der erwünschteste Bundesgenosse hätte sein sollen. Man begreift wohl, daß Goethe von seiner höheren Warte aus solche Händel unerfreulich fand und Platen die Liebe absprach. Unrecht aber hatte Goethe, Platen deshalb den verneinenden Geistern anzureihen.

In der Bekämpfung falscher Richtungen durch eigene satirische Kunstwerke höchsten Stiles hatte Platen etwas Positives von selbständig bleibendem Wert geschaffen. Und wenn von allen seinen Werken auch nur die Balladen in weite Kreise gedrungen sind, so werden doch seine beiden Komödien und eine Reihe seiner Gaselen und Sonette, Idyllen und Oden ernstere Leser stets zu begeistern vermögen. Eine Ode wie „Acqua Paolina" spiegelt den

mächtigen Eindruck des ewigen Rom auf einen im Besitz der höchsten geistigen Bildung sich fühlenden Dichter mit goetheschcr Größe wider. Der Mensch, in dessen Innerem Geschichte und Kunst derartig lebendig geworden waren, durfte im Gefühl seiner Persönlichkeit und der Entwickelung seines treu gepflegten Talentes selbstbewußt auf die dichtenden Zeitgenossen herabsehen und „im Pinienhain an den Buchten des Meers" sich erfreuen an der vergangenen Größe und dauernden Schönheit Italiens wie an der „Fülle des eigenen Wohllauts". Mochten einzelne übereifrige Bewunderer, wie Johannes Minckwitz, in formaler Nachahmung von Platens Oden stecken bleiben, das Verdienst seines lehrenden Beispiels hat nicht nur auf die in der weimarischen Zeit arg vernachlässigte Reinheit der Reime, sondern dem zersetzenden Heineschen Einfluß gegenüber auf die formale Ausbildung und den künstlerischen Ernst der ganzen folgenden deutschen Dichtung erziehend eingewirkt. Als berechtigter Wortführer des jüngeren Geschlechts dankte Emanuel Geibel wiederholt dem Vorkämpfer auf der Schönheit Bahnen:

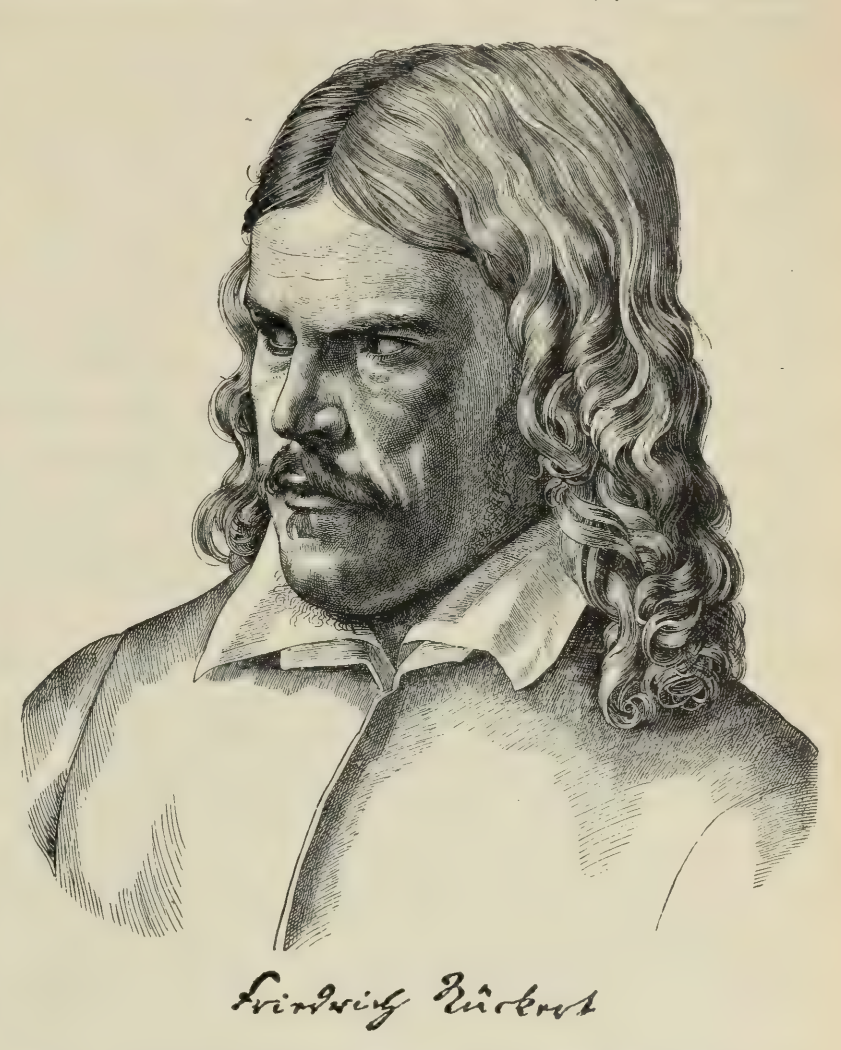
Das wollen wir Platen nicht vergessen,
daß wir in seiner Schule gesessen;
die strenge Pflicht, die römische Zucht,
sie trug uns allen gute Frucht.

Platen selbst stellte während seiner Würzburger Semester unter seinen dichtenden Zeitgenossen am höchsten Friedrich August von Heyden (geboren 1789), den ostpreußischen Dramatiker („Renata", 1816) und Epiker, der 1851 als Regierungsrat in Breslau starb. Mit seiner Weigerung, eine Zensorstelle anzunehmen, da er seinen Kindern einen ehrlichen Namen zu hinterlassen wünsche, zeigte Heyden die gleiche liberale Gesinnung, wie sie Platens Klagen über Zensur und Geistesdruck offenbaren. Erst in seiner letzten Lebenshälfte gewann Heyden mit dem Epos „Das Wort der Frau" (1843) und der aus „Tausendundeiner Nacht" schöpfenden Verserzählung „Der Schuster von Ispahan" einen bescheidenen Teil des von Platen ihm höchst voreilig geweissagten Ruhmes. Dem Hohenstaufenkreise, an dem Heyden sich bereits in Trauerspielen versucht hatte, entnahm er die anmutige Liebesgeschichte zwischen Heinrichs des Löwen Sohn und der staufischen Pfalzgrafentochter Agnes, deren Geschicke trotz des Widerstandes des kaiserlichen Oheims, Heinrichs VI., durch die kluge Festigkeit von Agnes' Mutter zu gutem Ende gebracht werden. An dem dankbaren Stoff haben später noch Dahn („Die Staatskunst der Frauen") und Greif („Die Pfalz im Rhein") sich als Dramatiker versucht, aber die glücklichste dichterische Gestaltung hat ihm doch Heyden in den Nibelungenstrophen seines Epos gegeben.

Unter Platens italienischen Oden sind auch mehrere an den Breslauer Maler und Dichter August Kopisch (1799—1853) gerichtet, der durch seine Entdeckung der blauen Grotte auf Capri (1826) freilich bekannter geworden ist als durch seine Versuche in Platens Odenstil und seine Dramen, unter ihnen eine „Chrimhild" in alliterierenden Versen. Aber als Erzähler von Schwänken und heiteren Volkssagen, als Dichter humorvoller Trinklieder („Satan und der schlesische Zecher", „Als Noah aus dem Kasten war") und Übersetzer italienischer Volkspoesie betätigte Kopisch, dem Platen als Menschen „zärtliches huldvolles Gemüt" nachrühmte, auch als Dichter heiteren, offenen Sinn. Seine reimlose Übersetzung der „Göttlichen Komödie" (1842) zählte längere Zeit hindurch zu den besseren und verbreitetsten Übertragungen Dantes, deren erste von dem Berliner Kannegießer 1821, eine andere von Karl Streckfuß 1826 vollendet wurde, kurz ehe König Johann von Sachsen (Philalethes) die seinige 1828 begann. Während Platen mit dem naturfrischen schlesischen Maler Freundschaft schloß, fühlte er sich abgestoßen durch das an Heinses „Ardinghello" mahnende Treiben des wild

genialischen Dichters Wilhelm Waiblinger aus Heilbronn (1804—30), der von Rom und Neapel aus seine italienischen und gleich auch griechische Reiseeindrücke novellistisch einkleidete. Für die Nachbildung von Oden und Elegien in der Art Platens und seines Landsmannes Hölderlin, den er zum Helden eines Romanes „Phaeton" wählte (1823), fehlte Waiblinger die Fülle von Platens Geschichtsanschauung und Hölderlins schmerzensvolle Sehnsucht. Aber im einschmeichelnden Rhythmus seiner „Lieder des römischen Karnevals" und aus den Sabinerbergen fand die echte Begabung und der leichte Sinn des Dichters in reizvollen Bildern so glücklichen Ausdruck, daß Waiblingers Lieder aus Italien noch immer aus den zahllosen poetischen Schilderungen deutscher Italienfahrer hervorragen.

Zu diesen Huldigungen der deutschen Dichtung an das Land, dem Mignons Sehnsucht galt, hat auch Johann Michael Friedrich Rückert (geboren zu Schweinfurt am 16. Mai 1788) in den sechs Büchern seiner lyrischen Gedichte einen „Bezirk" voll Oktaven, Sestinen, Sizilianen, Ritornellen, Distichen beigesteuert und auch hier gezeigt, wie er fremde poetische Formen mit nachbildender Kunst ins Deutsche zu übertragen wußte.



Nach der Federzeichnung von J. Schnorr von Carolsfeld (Rom 1818), in der k. k. Akademie der bildenden Künste zu Wien.

Als Rückert sich 1811 in Jena habilitierte, hatte Friedrich Schlegels Buch über das Indische ihm bereits die Neigung für den Orient geweckt, aber die Zeitereignisse wiesen seine Muse zunächst auf die Teilnahme an den vaterländischen Sorgen, Kämpfen und Siegen. Von der fränkischen Bettenburg aus, wo Rückert die Gastfreundschaft des biderben, poesieliebenden Freiherrn von Truchseß genoß, ließ er als Freimund Reimar seine „Deutschen Gedichte" ausgehen (vgl. S. 378). Im Herbst 1815 übernahm er dann die Leitung des Stuttgarter „Morgenblattes", aber das Jahr 1817 führte ihn nach Rom. Auf der Rückreise machte er in Wien die wichtige Bekanntschaft des auch auf Goethes „Divan" einwirkenden Hafis-Übersetzers Hammer-Purgstall, der Rückert dauernd für die orientalischen Studien gewann. Auf Hammers Empfehlung ernannte ihn König Ludwig 1826 zum Professor in Erlangen, von wo er 1841 einem Rufe an die Universität Berlin folgte. Aber nicht lange hielt er es dort aus, dann zog er sich auf seinen idyllischen

Landsitz Neuses bei Koburg zurück, wo er bis zu seinem Tode am 31. Januar 1866 übersetzend und dichtend, Tag für Tag ein paar Gedanken für sein poetisches Hausbuch reimend, ein beschaulich arbeitsames Stilleben führte. Felix Dahn hat in seinen „Erinnerungen" warmherzig geschildert, wie er als junger Poet nach eben bestandener Prüfung in diesem Dichterheim freundliche Aufnahme und Rat gefunden, wie Rückerts hochgerechte Hünengestalt, von deren mächtigem Haupt lange weißgraue Locken auf die breiten Schultern niederwallten, zwischen den Rosen des Gartens zu Neuses sinnend dahinzuwandeln liebte.

Rückert besaß ganz außerordentliche Vers- und Reimgewandtheit. Als Übersetzer wußte er chinesische Lieder (1833) und indisches wie persisches Epos („Firdusi" in Nibelungenstrophen), die ältesten arabischen Volkslieder („Hamâsa", 1846), wie die lustig-klugen Verwandlungen eines arabischen Eulenspiegels („Makamen des Hariri", 1826), brahmanische Erzählungen (1843) und hebräische Propheten wie „Lieder und Sprüche der Minnesänger" in neuhochdeutsche Reime zu kleiden. Erst durch Rückerts Tätigkeit hat die romantische Übersetzungskunst Goethes Verlangen nach einer Weltliteratur in deutscher Sprache voll zu befriedigen vermocht. In „Agnes' Totenfeier" (1812) und den „Kindertotenliedern" (1834) hat Rückert gelegentlich ergreifenden Ausdruck für quälenden Schmerz gefunden, wie er im „Liebesfrühling" (1823) selig bräutliches Glück zu besingen wußte. Die „Vierzeilen", vereint mit der „Weisheit des Brahmanen" (1836), haben den Ruhm des Spruchdichters begründet und durch ihre Beliebtheit sogar dem schon 1834 erschienenen „Laienbrevier" des Lausitzer Novellisten Leopold Schefer erst zu seinem großen Erfolg verholfen.

Rückert selbst pries sich gesegnet, daß die Dichtung ihm immer erscheine, „Herzbedürfnisse zu stillen", daß er alles auf seiner Lebensfahrt in Liedern aufbewahren könne, obwohl ihm „nichts, als was noch ist jedem, begegnet". Aber bei allem Ernst und Wissen, bei der Wahrheit und Gemütstiefe, die den Menschen Rückert zieren, für den Dichter war diese fast von selbst sprudelnde Reimquelle keineswegs eitel Segen. Man braucht nur die 166 „Kindertotenlieder" Rückerts mit Eichendorffs zehn rührenden Liedern „Auf meines Kindes Tod" zu vergleichen, um zu erkennen, wie auch das tiefste, wahrste Gefühl durch Rückerts Unfähigkeit dichterischer Zusammenfassung verlieren, um nicht zu sagen verflachen mußte. Solcher poetischen Vielschreiberei ergeht es eben nicht besser als gewöhnlicher prosaischer Schwatzhaftigkeit. Es liegt eine Art unbewußter Selbstkritik darin, wenn Rückert schon 1841 selber eine „Auswahl des Verfassers" aus seinen gedruckten Gedichten nötig fand. Aber die nötige Kritik wurde bei ihm erstickt durch die Leichtigkeit des Schaffens, das zu massenhafter Schleuderarbeit verleitete. Der Platenschen Ode fühlte Rückert selbst sich nicht gewachsen; allein es fehlt dem Versgewandten merkwürdigerweise überhaupt an Empfindung für Rhythmus. Ein großer Teil seiner holzschnittartig harten Verse verrät Mangel an musikalischem Gefühl; sie entbehren fast durchweg der Klangschönheit, obwohl ihr Verfasser öfters wieder als feinsinniger Sprachkünstler erscheint. Nicht allein die „Zahmen Xenien" und das „Poetische Tagebuch" lehren, daß Rückert keineswegs bloß in der Sturmzeit, da er seine „Geharnischten Sonette" schrieb, sondern zeitlebens mit treuer Sorge die Geschicke seines Volkes verfolgte. Aber der hochgefeierte Dichter steht mit aller seiner Weisheit den Zeitereignissen doch ziemlich ratlos gegenüber, er versteht nicht, wie Immermann und Hebbel, zum Leben Stellung zu nehmen. Er lebt ein Traumleben in seiner stillumfriedeten Welt; wer ihn da aufsucht, wird den milden Dichter voll tiefer christlicher Frömmigkeit, Vaterlands- und Menschenliebe aufrichtig liebgewinnen. Allein der poetische Garten, in dem er lebt und schreibt, liegt doch zu sehr abseits von dem kampfvollen, steilen Pfade, den die großen Dichter gewandelt sind und wandeln werden. Daß Rückerts Versuche im Drama („Kaiser Heinrich IV.", „Herodes", „Kolumbus") mißraten mußten, ist bei seiner Naturanlage selbstverständlich.

Die Eroberung der Bühne wollte den romantischen Dichtern von Schlegel und Arnim bis Immermann und Grabbe überhaupt trotz aller Anstrengungen nicht recht glücken. Schon

bald nach Schillers Tod hatte Goethe geklagt, daß die dramatischen Dichter auf die unerläßlichen Anforderungen des Theaters zu wenig Rücksicht nähmen. Er selbst kam durch Einführung Calderons auf der Weimarer Bühne den romantischen Neigungen entgegen, während er anderseits vor einer rückhaltlosen Hingabe an Shakespeare, wie Tieck sie seinen Jüngern predigte, auf Grund der mit seinem eigenen „Götz von Berlichingen" gemachten Bühnenerfahrungen warnte. Allein er selbst wurde 1817 von der Leitung des weimarischen Hoftheaters entfernt, weil er auf der durch Schillers Dramen geweihten Stätte nicht die Kunststücke eines abgerichteten Pudels dulden wollte, ein warnendes Beispiel, wie es in Deutschland um die Wertschätzung der Bühne als eines nationalen Bildungsmittels bestellt war und leider noch immer bestellt ist. Zwar wurde dem Schauspiel in Berlin durch Schinkel ein neues Haus gebaut, für dessen Eröffnung Goethe den Prolog schrieb; aber Schinkels Pläne für eine entsprechende Umgestaltung der Szene selbst nach dem von Tieck empfohlenen, zeitgemäß abgeänderten Vorbild der altenglischen Bühne blieben unausgeführt, und auch ihre erst so verheißungsvolle Anwendung in Karl von Perfalls sogenannter Shakespearebühne im Münchener Hoftheater (1887) kam bis jetzt nicht über die Bedeutung eines vereinzelten Versuches hinaus. Für die Gesinnung der herrschenden Kreise der Reaktionszeit war es bezeichnend, daß das königliche Nationaltheater zu Berlin, das 1809 als eine für die allgemeine Bildung wichtige Anstalt dem Unterrichtsministerium unterstellt worden war, nach Ifflands Tode in ein bloß königliches Theater umgetauft wurde. Tieck leitete 1826 seine „Dramaturgischen Blätter" mit der Befürchtung ein, das deutsche Theater stehe seinem völligen Untergange ganz nahe.

Nicht an gutem Willen fehlte es dem Nachfolger Ifflands in der Leitung der Berliner Bühne, dem mit Goethe befreundeten Grafen Moritz von Brühl. Aber es war ein besonderer Mißstand, daß zu der Zeit, wo der Unfug der Schicksalstragödie sich überall breit machte, im Berliner Schauspiel der völlig poesielose Vielschreiber Raupach seine Herrschaft begründete.

Seit langem ist der Schlesier Ernst Benjamin Salomon Raupach (1784—1852) nur noch durch ein einziges Drama, das in Wien regelmäßig am Allerseelentag gespielte Rührstück „Der Müller und sein Kind", auf der Bühne vertreten. Sonst ist er bloß durch Platens und Immermanns Verspottung in Erinnerung. Er ist der auf der Wachtstube Unfug treibende Friseur Isidor Hirsewenzel in Immermanns „Münchhausen", der Perückenverfertiger Raupel in der „Verhängnisvollen Gabel". Raupach hatte 1824 nach seiner Rückkehr aus Rußland, wo er Hofmeister und Professor gewesen war, seine massenhafte Lieferung von Tragödien und Komödien aller Art für das königliche Schauspielhaus zu Berlin begonnen, von dem aus sie ihren Weg durch Deutschland nahmen. Sein Plan, im Verein mit anderen die deutsche Geschichte von Heinrich I. bis zum Westfälischen Frieden in etwa achtzig Dramen auf die Bühne zu bringen, ein ernstgemeintes Gegenstück zu Hauffs satirischem Vorschlag einer Geschichte Deutschlands in hundert historischen Romanen, kam glücklicherweise nicht zur Ausführung. Aber Raumers Geschichte der Hohenstaufen hatte Raupach selbst schon 1836 in seine vierundzwanzig Hohenstaufendramen eingeschachtelt.

Raupach war nicht bloß streng konservativ gesinnt, sondern suchte nebenbei durch seine Darstellung des mittelalterlichen Riesenkampfes zwischen Kaisertum und Papsttum die preußische Bureaukratie in ihren Streitigkeiten mit dem Kölner Erzbischof zu unterstützen, eine kleinliche Tendenz, mit der er selbst das dichterische Todesurteil seines Hohenstaufenzyklus

besiegelte. Wohl besaß Raupach gelehrtes Wissen, ernsten Sinn und selbst dramatische Technik, aber alles, was erst den Dichter macht, ging dem nüchternen Pedanten selber und seinen steifleinenen Werken ab. Dennoch war es gerade ihm beschieden, in seiner Tragödie „Der Nibelungen-Hort" nicht bloß die gewaltige Sage 1828 zum erstenmal auf die Bühne zu bringen, sondern damit auch Hebbel die erste Anregung zu seinen „Nibelungen" zu geben. Aber schon bereiteten sich für das Drama auch die musikalischen Hilfsmittel vor, durch deren weitere Ausbildung es später Richard Wagner gelingen sollte, den Nibelungenhort dauernd der deutschen Bühne zu gewinnen.

Schon 1805 hatte der in Bonn geborene, in Wien eingebürgerte Ludwig van Beethoven (1770—1827) die seit Mozarts zu frühem Tode zurückgedrängte deutsche Oper (vgl. S. 220) mit seinem herrlichen „Fidelio" neu begründet. Die unendliche Ausdrucksfähigkeit, die Beethoven in den späteren seiner neun Symphonien der Musik eroberte, war schon im „Fidelio" in den Dienst der dramatischen Handlung gestellt worden. Doch nur langsam gewann die „entsetzlich schwere Oper, der leerste, tollste Bombast des exzentrischen Beethoven" nach den Wiener Mißerfolgen des „Fidelio" in Deutschland Boden, obwohl Brentano 1815 in Berlin dem allgemeinen Vorurteile kräftig entgegentrat. Durch den Grafen Brühl war Goethes Lieblingsschüler, der Schauspieler Pius Alexander Wolff, nach Berlin gezogen worden, wo 1821 seine Dramatisierung einer Novelle von Cervantes, die Wiederfindung der von Zigeunern geraubten „Preciosa", mit größtem Beifall gespielt wurde. Daß das neun Jahre vorher in Leipzig durchgefallene romantische Schauspiel bis heute auf unseren Bühnen sich erhält, verdankt es aber nicht der geschickten Behandlung des rührenden Stoffes, sondern weitmehr der begleitenden Musik, mit der es Karl Maria von Weber (geboren 1786 zu Eutin, gestorben 1826 zu London) ausgestattet hatte. Am 18. Juni 1821 hatte die von dem Dresdener Novellendichter Friedrich Kind bearbeitete Freischützsage als Webers Oper in Berlin den Jubel der ersten Aufführung erlebt. Erst durch den sofort verständlichen, überall begeistert aufgenommenen „Freischütz" Webers war die romantische Oper als eine vollberechtigte Gattung des deutschen Dramas geschaffen, wenn auch Weber selbst mit der Reformoper „Euryanthe" (1823) und dem „Oberon" (1827) infolge der schlechten textlichen Unterlage die Wirkung des „Freischütz" nicht mehr erreichte.

Als die hervorragendsten Vertreter des von Weber begründeten romantischen Musikdramas erscheinen Heinrich August Marschner aus Zittau (der an Byron-Hoffmanns düstere Gestalten sich anschließende „Vampyr", 1828; Scotts „Ivanhoe" als „Templer und Jüdin", 1829; die Sage von dem Menschenliebe verlangenden Berggeist „Hans Heiling", 1833) und der Kasseler Kapellmeister Ludwig Spohr („Faust", 1813; „Jessonda", 1823), auf dem Gebiete der heiteren Muse der liebenswürdige, 1851 im Elend verkommene Berliner Albert Lortzing („Undine", „Zar und Zimmermann", „Waffenschmied") und der gleich nach Vollendung seiner „Lustigen Weiber von Windsor" (1849) jung verstorbene Karl Otto Nicolai aus Königsberg. Nicht bloß Lortzing schuf sich seine Textbücher selbst, sondern auch die Entstehungsgeschichte von Webers „Euryanthe" zeugt von ihres Schöpfers dichterischen Bestrebungen. Während wir von Spohr und Marschner nur Autobiographien besitzen, ist Weber bereits, wie nach ihm der Romantiker Robert Schumann (1810—56) und Wagner, auch unmittelbar literarisch tätig gewesen. Wichtiger als Webers Romanplan „Tonkünstlers Leben" ist seine Dresdener Dramaturgie, die

er mit der Berufung auf Goethe und Schiller einleitete. Durch sie wollte er 1817 nach seiner Anstellung als Kapellmeister der neugegründeten deutschen Hofoper in Dresden das Verständnis für die Notwendigkeit einer besonderen deutschen Kunstform in der Oper ausbreiten. Wo es bei Franzosen und Italienern meist auf die Sinnenlust einzelner Momente abgesehen sei, wolle der tiefer greifende Deutsche „ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Teile sich zum schönen Ganzen runden und einen". So früh wurde von Weber die Idee erfaßt, mittels der Musik ein wirkliches, eigenartig deutsches Drama zu schaffen, ein Streben, das dann allerdings erst nach Jahrzehnten durch Wagner zur Tat wurde. Schumann hat 1833 die „Neue Zeitschrift für Musik" gegründet, für die er seine von Amadeus Hoffmann beeinflußten Aufsätze „Die Davidsbündler" schrieb. Zehn Jahre lang hat er für das von ihm geleitete Blatt, das später der Sammel- und Stützpunkt der Anhänger Liszts und Wagners wurde, eine große Tätigkeit entfaltet, die für die ganze deutsche musikalische Kritik ein bedeutendes Vorbild wurde.

Die Musik rief auch der Breslauer Dichter, Vorleser und Schauspieler Karl von Holtei (1798—1880) zu Hilfe, als er bei seiner Beteiligung an dem 1824 in Berlin gegründeten Königstädtischen Theater nur unter dem Deckmantel des Liederspiels und Melodramas im ernsten Drama den Wettbewerb mit dem Monopol des königlichen Schauspiels aufnehmen durfte.

Holtei, der unter anderen auch „Don Juan" und „Robert der Teufel" dramatisierte, wollte selbst Goethes „Faust", für den er aber schließlich doch ein „Volksmelodrama Doktor Johannes Faust" von eigener Mache einschob, derart auf dem Königstädtischen Theater spielen lassen. Seine Dramatisierung der Bürgerschen „Lenore", in der das allbekannte Mantellied „Schier dreißig Jahre bist du alt" Aufnahme fand, kam dort 1828 zur Darstellung. Im übrigen hat Holtei als Lyriker nicht durch hochdeutsche, sondern durch seine Gedichte in schlesischer Mundart (1830), zu denen Hebel ihm das Vorbild gegeben, für seinen Nachruhm gesorgt, wenigstens in den Gauen seiner engeren Heimat, aus deren Geschichte und Eigenart er auch in Romanen wie „Die Eselsfresser" und „Christian Lammfell" lebensvolle Bilder schuf. Über „Vierzig Jahre" aus seinem bewegten Wander-, Bühnen- und Dichterleben hat Holtei selbst mit Offenheit und der ihn nicht leicht verlassenden guten Laune als Autobiograph berichtet (1840—46), während seine Romane „Die Vagabunden" (1851) und der für die Theatergeschichte im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert höchst lehrreiche „Letzte Komödiant" (1863) den alten Abenteurerroman (vgl. S. 49) um bunte Bilder aus dem Leben des fahrenden Gauklervolkes im 19. Jahrhundert und der Wandertruppen bereicherten. In dem empfindsamen Rührstück „Lorbeerbaum und Bettelstab" (1840) führte Holtei das seit Goethes Szenen von Künstlers Erdewallen und Vergötterung so oft behandelte Thema von der Verkennung des Genius aus.

Die lange Zeit als klassisches Muster bewunderte Behandlung der Leidensgeschichte eines Künstlers und seiner zu spät erfolgenden Anerkennung hat Adam Gottlob Öhlenschläger (1779—1850) in seinem vielgespielten Trauerspiel „Correggio" (1816) aufgestellt. Mehr noch als in Wielands und Schillers Tagen Jens Baggesen, gehört Öhlenschläger ebenso wie seinem dänischen Heimatland auch der deutschen Literatur an, nicht bloß wie sein jüngerer romantischer Landsmann, der Märchenerzähler Hans Christian Andersen, durch Übersetzungen, sondern indem er selbst sich beider Sprachen bediente. Während indessen Baggesen die deutsche Romantik leidenschaftlich bestritt, erfüllte sich Öhlenschläger bei wiederholtem Besuche Deutschlands, von dem seine „Lebens-Erinnerungen" (1850) erzählen, völlig mit ihren Anschauungen. Er wurde ihr Vorkämpfer im Norden.

Noch Jugendarbeiten Henrik Ibsens wie „Das Fest auf Solhaug" und „Die nordische Heerfahrt" sind Nachklänge der Öhlenschlägerschen Romantik. Von der Dramatisierung eines Märchens aus „Tausendundeiner Nacht", „Aladdin" oder „die Wunderlampe" (1808) ging Öhlenschläger schon 1810 mit dem

„Hakon Jarl" zur altnordischen Geschichte über, aus deren Reichtum er, nicht ohne Berührung mit Fouqué, eine lange Reihe dramatischer Bilder vorführte („Amleth", 1846). Den größten und anhaltendsten Erfolg in Deutschland dankte Öhlenschläger jedoch seiner Dramatisierung von des Malers Correggio letzten, durch neidischen Dünkel abgekürzten und durch Michel Angelos Anerkennung verschönten Lebenstagen. Aber auch der „Correggio" hat wie fast alle Trauerspiele Öhlenschlägers ein mehr balladenmäßiges als dramatisches Gepräge. Sein Verfasser stand gleich allen romantischen Dramatikern zu sehr „auf dem schwankenden Boden der Phantasie".

Als zwei bedeutende Versuche, das Drama auf dem Boden der neuesten Geschichte aufzubauen und ihm damit zugleich die Vorzüge von Schillers, beziehungsweise Shakespeares Historiendrama und des realistischen Interesses zu geben, erscheinen Immermanns dramatisches Gedicht „Das Trauerspiel in Tyrol" (1828, umgearbeitet als „Andreas Hofer", 1834) und Grabbes „Napoleon, oder die hundert Tage" (1831). Wie die zwei so grundverschiedenen Dichter, der Magdeburger Karl Lebrecht Immermann (geb. am 24. April 1796, gest. am 25. August 1840; s. die Abbildung S. 413 und die beigeheftete Tafel) und der Detmolder Auditeur Christian Dietrich Grabbe (1801—36), hier zusammentrafen in dem rühmlichen Wagnis, noch miterlebte Geschichte zu dramatisieren, so hat Grabbe durch seine Berichte über „Das Theater in Düsseldorf" (1835) Immermanns großes dramaturgisches Unternehmen zu fördern gesucht. Immermann selbst hatte den bereits dem Elend verfallenden Grabbe nach Düsseldorf gezogen, wo neben ihm schon vorher Tiecks Schüler, der tief-religiös gesinnte Görlitzer Friedrich von Üchtritz (1800—75), dichterisch tätig war, der Verfasser des in Dresden aufgeführten Trauerspiels „Alexander und Darius" (1827), dem er später schwerbelastete, aber gedankentiefe religionsgeschichtliche Romane („Albrecht Holm", 1851; „Eleazar", 1867) folgen ließ. Der durch scharfes, gesundes Urteil ausgezeichnete Berliner Michael Beer (1800—33), der Dichter des eindrucksvollen Trauerspiels „Der Paria" (1823) und des „Struensee" wie spannender Novellen, wurde wenigstens für kurze Zeit durch Immermanns Freundschaft in der rheinischen Malerstadt festgehalten, wo den ausübenden Künstlern (Schadow, Karl Lessing, Hübner, Schröter) zur Seite Karl Schnaase die Kunstgeschichte vertrat, Felix Mendelssohn Einfluß auf die Gestaltung der Rheinischen Musikfeste ausübte. In die Reihe der großen rheinischen Kulturinstitute wollte nun auf diesem Boden Immermann auch das Theater einfügen. Durch seine für die deutsche Theatergeschichte so wichtige Leitung der Düsseldorfer Musterbühne (1834—1837) tritt Düsseldorf als bedeutender Mittelpunkt eines literarischen Kreises hervor, von dessen geistiger Regsamkeit des rheinischen Dichters Müller von Königswinter Roman „Immermann und sein Kreis" (1861) allerdings nur ein schwaches Bild gibt.

Die Eindrücke, die Immermann als Student in Lauchstädt von der weimarischen Schauspielgesellschaft empfangen hatte, und Tiecks dramaturgische Ratschläge leiteten ihn, als er sich an die Danaidenarbeit wagte, durch die würdige Gestaltung einer einzelnen Bühne dem ganzen deutschen Theater einen Antrieb zur Besserung zu geben. Dem schauspielerischen Virtuosentum, wie es in Berlin durch Hoffmanns Freund Ludwig Devrient, mehr noch durch die Gastreisen des Schlesiers Karl Seydelmann sich ausbildete, setzte Immermann, wie vor ihm Goethe, nach ihm Richard Wagner, die Idee der einheitlich stilvollen Aufführung des Gesamtkunstwerkes entgegen. Den von der Gedankenlosigkeit beherrschten Spielplan suchte er als kühngenialer Regisseur durch Aufnahme literarisch bedeutender Dramen, deren Bühnenfähigkeit durch die Tat erhärtet werden sollte, aus der Gewohnheit trägem Gleise aufzurütteln. Und gerade in dieser praktischen Tätigkeit gewann er, der

Ein Brief Karl Immermanns an Goethe.

Nach dem Original, im Goethe- und Schiller-Archiv zu Weimar.

Ew. Excellenz

überreiche ich mit den anliegenden Bänden in Ehrfurcht das Ihnen zugeeignete Trauerspiel.

Wir Jüngeren sind sämmtlich bei Ew. Excellenz in die Schule gegangen. Die Undankbaren leugnen es, und bringen es in ihrem kalten Trotze bis zu Knaben-Meinung verjähren. Die Dankbaren gestehen es gern vor aller Welt, gern nicht gestört in ihrer Verehrung, wenn sie kein Zeichen der Gunst vom Lehrer empfangen, vollkommen zufrieden damit, daß ihnen vergönnt würde, in ihrem Leben ein Muster zu erblicken.

Münster
den 14ten Mai 1822.

gehorsamst
Immermann.



bisher einseitig Shakespeare verehrt hatte, das Verständnis für die Größe von Schillers berechtigter deutscher Eigenart. In Grabbe, der trotz seiner gegen die Shakespeare-Nachahmung gerichteten unreifen Polemik selber im Äußerlichen ganz der „Shakspearo-Manie" verfallen war, konnte Immermann freilich so wenig wie in dem theaterfremden, unzuverlässigen Felix Mendelssohn Stützen für sein praktisch dramaturgisches Wirken finden.

Wohl bekundete Grabbe in seinem Hohenstaufenzyklus manche der dichterischen Eigenschaften, die dem pedantischen Raupach fehlten, hinreißendes Feuer, Einbildungskraft, kühnes Streben nach Neuem, so daß man seinen „Kaiser Friedrich Barbarossa" und „Kaiser Heinrich VI." auch heute noch als die kraftvollsten in der fast unübersehbaren Schar der Hohenstaufen-Dramen rühmen muß. Und in der Tat hat der 1907 endlich unternommene Versuch, „Kaiser Heinrich VI." mit den reichen Ausstattungsmitteln des Berliner Hoftheaters vorzuführen, die Bühnenfähigkeit des kraftvollen Stückes erwiesen. Wenn Grabbe sich in der Gegenüberstellung von „Don Juan und Faust" (1829), des frohen, zügellosen Genußmenschen und des aus Grübelei zur Liebesleidenschaft erwachenden Teufelsbündners, stark zur hohlen Rhetorik verführen ließ, so hat er in den Pariser Volks- und einigen Schlachtenszenen seines „Napoleon" lebensvoll charakteristische Wirklichkeitsbilder geschaffen, wie sie ihm so leicht kein anderer nachdichtete. Sein „Hannibal" (1835) enthält, obwohl hier der völlige Zerfall der Form schon des Dichters eigene Zerrüttung erkennen läßt, doch packende Augenblicksbilder, und selbst sein letztes ganz zerfahrenes Drama, „Die Hermannsschlacht", fesselt trotz mancher aufdringlichen Geschmacklosigkeit durch das impressionistische Bestreben, uns Hermann und seine Cherusker als echt westfälische Bauern vorzuführen.



Nach der Kreidezeichnung von K. F. Lessing (1837), wiedergegeben in W. v. Seidlitz, „Historisches Porträtwerk".

Etwas von der Kraft und Wildheit des jugendlichen Klinger, die Verachtung der Sturm- und Drangzeit gegen alle Form lebt in den in Einzelheiten aufregend fesselnden Dramen Grabbes wieder auf, aber auch verstärkt die übelsten Eigenschaften der Genies. Früh schon hat der eitle und ungenügend gebildete Dichter durch Trunksucht seine Gesundheit und sein starkes Talent zugrunde gerichtet. Einem unheimlich gespensterhaften Schatten vergleichbar, taucht der schuldig Unglückliche in Düsseldorf auf, wie um die feste Selbstzucht, den Lebens- und Künstlerernst Immermanns erst ins volle Licht zu setzen.

Immermann hat sich nie zum Höchsten in der Poesie durchringen können. Die Nüchternheit des altpreußischen Beamten und Magdeburgers paart, aber mischt sich in ihm nicht harmonisch mit dem Einbildungsvermögen des Romantikers und Satirikers, so ehrlich er diesen Zwiespalt in seinem Innern auch zu überwinden strebte. Ihm fehlt der traumhaft poetische Zauber, der uns aus Eichendorffs Liedern und Novellen anweht, das Berauschende der Hoffmannschen Erzählungskunst. Auch nachdem er über die mißlungenen jugendlichen Versuche der Werther-Nachahmung und shakespearesierender Lust- und Trauerspiele hinausgewachsen war, glückte es Immermann nicht, neben Kleist und Grillparzer einen ersten Platz unter den nachschillerischen Dramatikern zu erringen.

Auch wiederholte spätere Versuche, den „Andreas Hofer" und die Trilogie „Alexis" (1832), in der Peters des Großen Sohn im Kampfe gegen die Reformen seines Vaters untergeht, wieder für die Bühne zu gewinnen, mißlangen. Immermann selbst hat hartnäckig, aber sieglos um einen entscheidenden Bühnenerfolg gekämpft, zuerst mit diesen beiden Geschichtsdramen und dem einzig ausgeführten Stücke seines geplanten Hohenstaufenzyklus, „Kaiser Friedrich II.", zuletzt mit der Dramatisierung der schon von Bürger zur Ballade („Lenardo und Blandine") umgeschmolzenen Novelle Boccaccios „Tankred und Ghismonda" in dem auf der Weimarer Bühne gegebenen Trauerspiel „Die Opfer des Schweigens".

Aber je mehr mit der wachsenden Entfernung aus der verwirrenden Masse der literarischen Erscheinungen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die großen geschichtlichen Linien der Entwickelung erkennbar werden, um so bedeutender wächst Immermanns Gestalt hervor. Der Sohn der Epigonenzeit, welcher er mit seinem Roman den Namen gegeben hat, erscheint in seinem Gesamtwirken auch als der mächtigste Vertreter eines noch immerhin reichen literarischen Zeitalters. Gediegene Tüchtigkeit ist der Grundzug seines Wesens. Und wenn im Schatten des festgewurzelten Eichbaums auch Blumen erblühen wie das schüchterne Waldveilchen von Oswalds und Lisbeths jungem, keuschem Liebestraum zwischen den Schlinggewächsen von „Münchhausens" satirischen Fabeleien und die glühend rote „Wunderros'" der Neudichtung von Gottfrieds von Straßburg Epos „Tristan und Isolde", Immermanns letztes, unausgesungenes Lied, so wirkt das Milde und Zarte, das von dem herb-ernsten Manne ausgeht, nur um so ergreifender.

In Goetheschem Geiste, doch in seiner eigenen Weise, erzählt Immermann in den „Memorabilien" von seiner Jugendzeit in den Jahren der Napoleonischen Unterdrückung. Mit ins Feld ziehen durfte der Hallenser Student erst 1815 nach seines Vaters Tod. Als Auditeur in Münster lernte er die Frau des Generals von Lützow, die Gräfin Elisa von Ahlefeldt, kennen. Der tapfere Führer der vom Glanz der Poesie umwobenen Freischar hatte selber kein Verständnis für die geistigen Bedürfnisse seiner romantisch gesinnten Gattin. Die Wahlverwandtschaft zwischen ihr und dem jungen Dichter löste Lützows Ehe. Doch nur als Freundin, nicht als Gattin des Bürgerlichen wollte die Gräfin Immermanns Leben teilen, und gerade er mußte seiner ganzen Natur nach unter solch dauernder Verletzung der Sitte schwer leiden. In dem von Platen verhöhnten Trauerspiel „Cardenio und Celinde" (1826), dem alten Stoffe von Gryphius' Trauerspiel (vgl. S. 27), wie von Arnims „Halle und Jerusalem", hat Immermann dem Unmut über der Freundin Weigerung, seinen Namen anzunehmen, Worte geliehen. Allein erst ein Jahr vor seinem frühen Lebensende löste er die freie und doch drückende Liebesfessel, um noch ein kurzes Eheglück zu genießen, das einen hellen Abglanz vorauswarf auf das liebende Paar im „Münchhausen".

Alle reiferen Werke Immermanns entstanden in Düsseldorf, wohin er 1827 als Landgerichtsrat versetzt wurde, und unter der Einwirkung seiner dortigen künstlerischen Umgebung. Zugleich fühlte er sich, wie die Gespräche der drei Trinker in seiner Novelle „Der rheinische Karneval und die Somnambule" zeigen, als Mitarbeiter an der Aufgabe, die neu erworbenen Landesteile mit der Art der altpreußischen Provinzen geistig zu verbinden. Der strengere Osten sollte sich, wie eines von Immermanns Festspielen mahnt, „neuer

Gab' und Lehre" öffnen, dem Westen das seit Jahrhunderten abhanden gekommene Staatsgefühl neu geweckt werden durch „das Gestirn von Friedrichs Ehre". Aber nicht der engeren Aufgabe einer Verschmelzung politischer Gegensätze, sondern der Darstellung des Versuchs, die tiefsten Gegensätze im Wesen der Menschheit zu versöhnen, sollte Immermanns dramatische Mythe „Merlin" gelten (1832).

Als „den zweiten Faust" hat Geibel „den gewaltigen Merlin" gerühmt. Die Lebens- und Weisheitsfülle der unergründlich tiefen Goetheschen Dichtung wird nun freilich nicht entfernt erreicht durch Immermanns Mysterium von dem zaubermächtigen Teufelssohn der altkeltischen Sage, den schon ein Shakespeare zugeschriebenes Drama zum Helden gewählt hatte. Aber in erhabenen Bildern und mit dramatischer Wucht verkündet ein gedanken- und sprachgewaltiger Dichter in den kunstvoll gefügten Reimen des „Merlin" seine Weltanschauung. Der Entsagungslehre des Gottessohnes will der Weltenbauer (Demiurgos) Satan durch den von ihm erzeugten Jungfrauensohn die Lehre von der Sinnenherrlichkeit entgegenstellen lassen. Im ritterlichen Glanze des minnefrohen Artushofes und in dem von Titurell, Parzival und Lohengrin gehüteten heiligen Gral hat Immermann die Gegensätze von Frau Welt und dem Göttlichen verkörpert, ähnlich wie in Richard Wagners „Parsifal" die Gralsburg und Klingsors Zaubergarten einander bekämpfen, wie Ibsen in seinem welthistorischen Schauspiele „Kaiser und Galiläer" das erste Reich heidnischer Schönheitsfreude dem zweiten christlicher Fleischesertötung entgegensetzt und sein Julian sie in einem dritten, kommenden Reiche zu versöhnen hofft. Ja, wir können Immermanns Dichtung auf Schillers Lehre zurückführen, der Sinnenglück und Seelenfrieden, Leben und Ideal einander gegenüberstellt und die beiden feindlichen Triebe (Stoff- und Formtrieb) in einer höheren Einheit vereinen will (vgl. S. 326). Ähnliches erstrebt auch Immermanns Merlin. Er leitet Artus und seine weltliche Ritterschaft an, sich den Gral zu gewinnen. Aber der Gral entschwindet in das ferne Morgenland, die königliche Massenie verschmachtet auf ihrem Zuge, und Merlin selbst, der wundertätige, tiefsinnige Magus, fällt dem Banne geistlosester Sinnlichkeit, Niniana, anheim, obwohl sogar der bloß an die Natur glaubende Klingsor, unter dessen durchsichtiger Maske Goethe getroffen werden sollte, dem jungen Merlin als dem Retter der Zukunft gehuldigt hatte. Sterbend erkennt Merlin, daß die von Gott der Menschheit ewig eingeborenen Gegensätze des Geistigen und Sinnlichen sich ebensowenig versöhnen lassen, wie es Christus oder Satan gelingen werde, den einen der Triebe zur Alleinherrschaft zu bringen.

Steht „Merlin" in einem gewissen Gegensatz zu Goethes „Faust", so hat Immermann in den erst nach dreizehnjähriger Arbeit 1836 abgeschlossenen „Epigonen" nach dem Vorbild von „Wilhelm Meister" den Kulturzustand zwischen dem Ende der Befreiungskriege und der Julirevolution darstellen wollen. In seinem zweiten großen Roman, der Arabeskengeschichte „Münchhausen" (1839), wendet er sich sowohl satirisch gegen das überlebte Alte mit seiner Selbstsucht und ungesunden Romantik, deren Vertreter die Schloßherrschaft von Schnick-Schnack-Schnurr ist, wie er die ihm schwindelhaft dünkende Bewegung, die literarisch im Jungen Deutschland gipfelt, in Münchhausens Person und durch ihn verspottet. Dagegen erkennt er im natürlich empfindenden Volke, im derbkernigen westfälischen Bauerntum des juristenfeindlichen, aber königstreuen Schulzen vom Oberhof die gesunde Grundlage und kräftige Zukunft unseres nationalen Lebens, für die uns der Liebesbund des süddeutschen Grafen Oswald und des unberührten Naturkindes Lisbeth, des armen Findlings, hoffnungsreiche Gewähr bieten soll.

Wohl schießt die in den „Epigonen" vereinzelt auftauchende literarische Satire im „Münchhausen" stark empor, wie bei Münchhausen selbst eine Karikatur des Fürsten Hermann von Pückler-Muskau beabsichtigt war. Seit 1830 hatte dieser für seine „Briefe eines Verstorbenen", denen er als „Semilasso" eine Reihe anderer Reiseberichte folgen ließ, durch geistreiche Blasiertheit und Kokettieren mit oberflächlichem Liberalismus maßlosen Beifall geerntet. Aber Immermanns Roman als Ganzes begnügt sich keineswegs wie einst Tiecks Märchenkomödien mit literarischer Satire, sondern greift das soziale Problem aus den „Epigonen" in anderer Weise wieder auf. Wie Goethe in „Wilhelm Meisters Wanderjahren", so hat auch Immermann in den „Epigonen" den Gegensatz von Ackerbau und

Industrie, der ihm aber ähnlich wie später Freytag in „Soll und Haben“ zugleich als Gegensatz von Adel und Bürgertum erscheint, ins Auge gefaßt. Wie in des polnischen Dichters Kraszewski Roman „Morituri“ das alte Adelsgeschlecht hilflos der neuen Zeit erliegt und der Väter Sünden büßt, so stoßen auch in den „Epigonen“ der absterbende Feudalismus und die rücksichtslos um sich greifende Industrie aufeinander. „Aus all dem Streite, aus den Entladungen der unterirdischen Minen, welche aristokratische Lüste und plebejische Habsucht gegeneinander getrieben, aus dem Konflikte des Geheimen und Bekannten, aus der Verwirrung der Gesetze und Rechte entspringen dritte, frembartige Kombinationen. Mit Sturmesschnelligkeit eilt die Gegenwart einem trockenen Mechanismus zu.“ Als ein Vertreter der neuen Zeit spielt sich dann Münchhausen, der Projektenmacher, auf. Sein Plan einer Luftziegelfabrik hätte den Nachlebenden wieder als Satire auf die Gründerzeit der 1870er Jahre gelten können.

Die größte Wirkung von Immermanns sämtlichen Arbeiten haben indessen die am Oberhof spielenden Teile des „Münchhausen“ ausgeübt. Wie hier Justus Mösers Schilderung des westfälischen Bauernhauses (vgl. S. 225) wieder auflebt, so hat vom „Oberhof“ die neuere Dorfnovelle ihren Ausgang genommen. Aber man sollte diese ländlichen Szenen nicht trennen von der eigentlichen Münchhausiade, denn eben durch das Zusammenfassen der Gegensätze im Rahmen eines Romans hat Immermann in dem seit der Julirevolution offen ausgebrochenen Streit von Altem und Neuem seine Unabhängigkeit gewahrt und über die Tagesströmungen hinaus auf das feste Bleibende und auf die Zukunft verwiesen.

Als der „Münchhausen“ erschien, konnte es bereits für entschieden gelten, daß diese Zukunft nicht vom Jungen Deutschland beherrscht sein würde. Durch das ganz hervorragende Ungeschick der als Frankfurter Bundestag auf Deutschland lastenden österreichisch-preußischen Reaktion und durch spätere Parteileidenschaft, die nicht müde wurde, das ruhige geschichtliche Urteil zu trüben, hat das Junge Deutschland einen Lärm erregt, wie er in gar keinem Verhältnis zu seiner tatsächlichen Bedeutung steht. Denn was einzelne Mitglieder der angeblichen Vereinigung Einflußreiches und Dauerndes geleistet haben, das hängt gar nicht oder doch nur sehr lose mit dem Jungen Deutschland als einer besonderen Schule zusammen. Von einer engen persönlichen Freundschaft, gemeinsamen Grundanschauungen der einzelnen Mitglieder, wie sie etwa bei der ersten und zweiten romantischen oder der schwäbischen Dichterschule herrschten, kann bei den Mitgliedern des Jungen Deutschland vollends keine Rede sein. Die feindlichen Gegensätze zwischen Heine und Börne, Laube und Gutzkow vermochte selbst der sie gemeinsam hemmende Polizeidruck nur kurze Zeit und nicht völlig niederzuhalten. Einig waren sie alle nur in der unbedingten Unterordnung der deutschen unter die französischen Literatur, aber die Hauptschuld daran trifft die reaktionären Regierungen.

Der Freiheitsgedanke war, wie Richard Wagner in seinem „Lebensbericht“ ausführt, einmal vorhanden und drängte nach Verwirklichung. „Konnte er dies nicht im nationalen Geiste und dem nationalen Bedürfnisse entsprechend tun, so bot sich ihm die neueste internationale Form als willkommenes Auskunftsmittel dar. Aus der edel begeisterten Seele der deutschen Jugend im rechten Sinne des deutschen Wesens natürlich und selbständig entwickelt, hätte er Deutschland zu einer ihm eigentümlichen, wahrhaft nationalen Kultur verhelfen können.“ Die Karlsbader Beschlüsse und die Mainzer Zentraluntersuchungskommission wirkten dem entgegen; sie zwangen alle jugendlich Vorwärtsstrebenden, ihre Vorbilder wieder in Frankreich zu suchen, und das Junge Deutschland offenbarte, daß der Reaktion die Austreibung des nationalen Geistes bei den Führern der jüngeren Literatur überraschend

schnell gelungen war. Ein so treuer und scharfblickender zeitgenössischer Beobachter wie der Münchener Kunstkritiker Friedrich Pecht meint in seinen „Lebenserinnerungen", die literarische Partei „das junge Deutschland" hätte weit mehr Anspruch auf den Titel des „jungen Frankreich" gehabt. Und Gutzkow selbst sprach, als er im November 1833 den einflußreichen Verleger der „Allgemeinen Zeitung", Schillers alten Freund Cotta, für seine Pläne gewinnen wollte, bezeichnenderweise von den „kleinen zarten, grünen Keimen zu einer jeune Allemagne". In der Öffentlichkeit wurde der Name als Schlachtruf zuerst 1834 von dem Kieler Privatdozenten Ludolf Wienbarg ausgesprochen. „Dir junges Deutschland widme ich diese Reden, nicht dem alten", hebt die Zueignung seiner „Ästhetischen Feldzüge" an. Als Bedingung für des Einzelnen Zugehörigkeit zum Jungen Deutschland wird gefordert, „daß er jenen altdeutschen Adel nicht anerkennt, daß er jene altdeutsche tote Gelehrsamkeit in die Grabgewölbe ägyptischer Pyramiden verwünscht, und daß er allem altdeutschen Philisterium den Krieg erklärt und dasselbe bis unter den Zipfel der wohlbekannten Nachtmütze unerbittlich zu verfolgen willens ist". Das Buch selbst ist ebenso flach wie diese Eintrittsbedingungen, aber mit ihm war das Schlagwort gegeben.

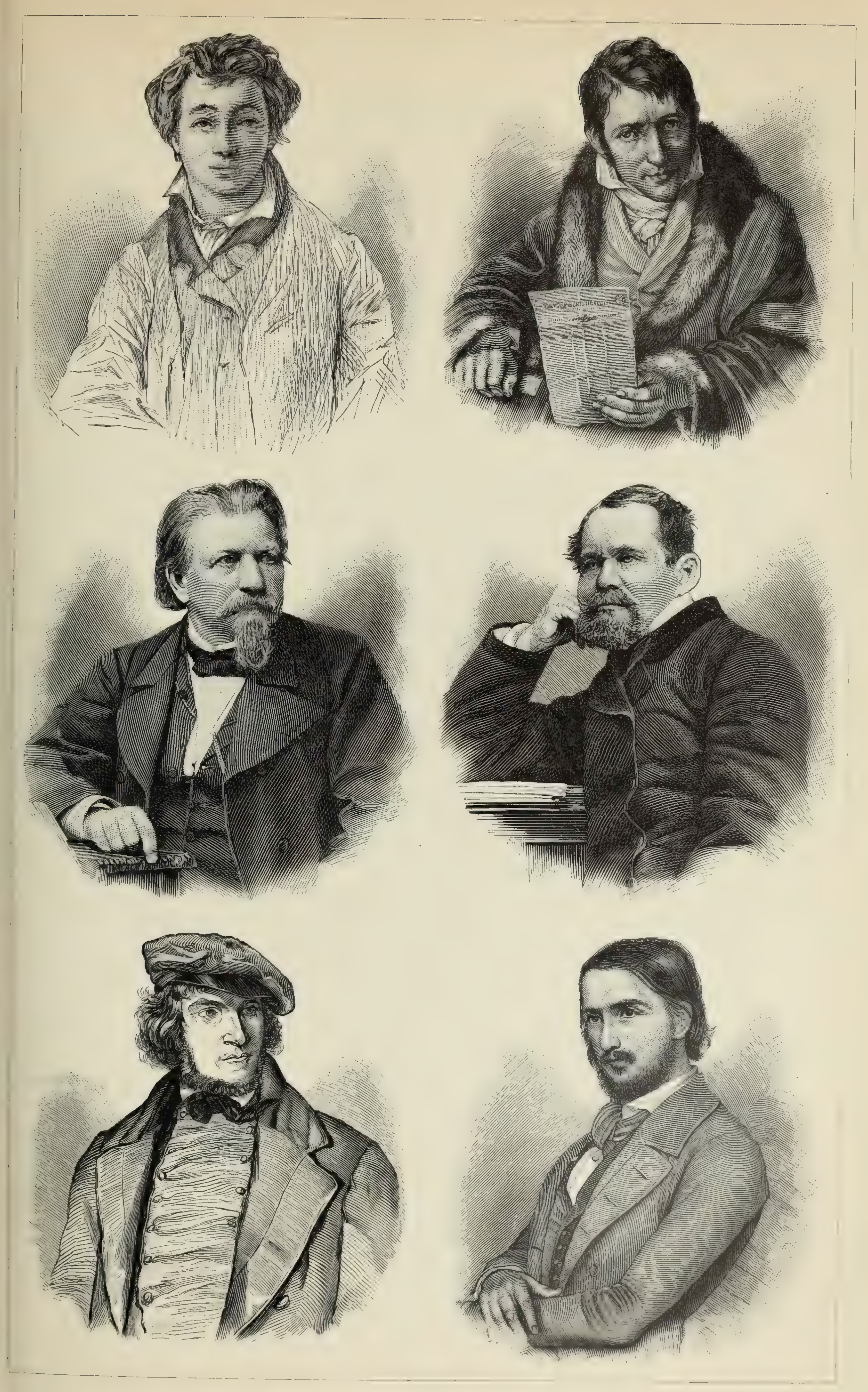
Der Berliner Karl Ferdinand Gutzkow (1811—78) wollte, nachdem er eine Zeitlang dem Schlesier Wolfgang Menzel bei der Schriftleitung des Cottaischen „Literaturblattes" in Stuttgart Dienste geleistet hatte, selber eine große Zeitschrift gründen und herausgeben, für die er sich der Mitarbeit von Heinrich Laube (geboren zu Sprottau in Schlesien 1806, gestorben zu Wien 1884) versichert hatte. Ursprünglich war der Zeitschrift, neben der Gutzkow noch einen eigenen Musenalmanach ins Leben zu rufen beabsichtigte, der Name „Das junge Deutschland" zugedacht gewesen; aber im Spätherbst 1835 kündigten Gutzkow und sein Mannheimer Verleger Karl Löwenthal die neue Monatsschrift, die zugleich Journal und Buch sein sollte, als „Deutsche Revue" an. Die Eigenart der alten Horen und Athenäen sollte mit jener der angesehenen Pariser „Revue des Deux Mondes" verschmolzen werden.

Allein noch ehe das erste Heft der neuen Zeitschrift ausgegeben werden konnte, erfolgte am Bundestag zu Frankfurt, der dem Eigentum von Schriftsteller und Verleger niemals genügenden Schutz vor räuberischem Nachdruck gewährte, bereits die Haupt- und Staatsaktion zur Unterdrückung einer literarischen Bewegung, die erst durch ihre Verfolgung geschichtliche Bedeutung erlangte. Menzel, der in seiner „Geschichte der Deutschen" (1824) ein vielgelesenes vaterländisches Werk in burschenschaftlichem Geiste geliefert hatte, haßte alles Französische fast ebenso stark, wie er Goethe verabscheute, indessen stand gerade Gutzkow weniger als die anderen jüngeren Schriftsteller unter französischem Einfluß. Gewiß hat ehrliche Entrüstung über die in der jüngeren Literatur auftauchenden Richtungen, die durch die neugeplante Zeitschrift Stärkung und Verbreitung finden sollten, Menzel angetrieben. Aber persönlicher Groll gegen den ihm bereits verfeindeten Genossen hat mitgewirkt, daß er in seinem „Literaturblatt" im September 1835 Gutzkows geschmacklosen Roman „Wally, die Zweiflerin" zum Ausgangspunkt nahm, um die „Unmoralische Literatur" des sogenannten Jungen Deutschland aufs heftigste anzugreifen. Zu der Zeit, da in Mainz noch die hochnotpeinliche Untersuchungskommission argwöhnisch über jede freiere Regung wachte, mußte Menzels Vorwurf, daß die Irreligiosität und freche Sinnenlust dieser Schriftsteller Zustände herbeizuführen drohe, wie sie im alten Frankreich der Revolution vorausgingen, die Metternichsche Polizei alarmieren.

Schon am 10. Dezember 1835 wurde vom Bundestag der Antrag der österreichischen Präsidialmacht zum Beschluß erhoben, den Druck und Vertrieb „der Schriften aus der unter dem Namen des Jungen Deutschlands bekannten literarischen Schule, zu welcher namentlich Heinrich Heine, Karl Gutzkow, Ludolf Wienbarg, Theodor Mundt und Heinrich Laube gehören", mit allen Mitteln zu verhindern. So trat der wohl einzige Fall in der Literaturgeschichte ein, daß der Beschluß einer politischen Behörde eine nicht vorhandene literarische Schule konstruierte und nicht bloß die erschienenen, sondern auch die künftigen Arbeiten bestimmter Schriftsteller verbot. (Siehe die beigeheftete Tafel „Hauptvertreter des Jungen Deutschland".) Wenn 1890 der Berliner Polizeipräsident die Aufführung von Sudermanns Drama „Sodoms Ende" mit der Begründung untersagte: „Die ganze Richtung paßt uns nicht", so erscheint dies freilich als eine Fortsetzung altbundestäglicher Polizeiweisheit im neuen Deutschen Reiche.

Es scheint in der Tat, daß der so seltsam auch für die Zukunft sorgende Bundestag dabei von höchst unklaren Vorstellungen geleitet war. Laube hatte 1833 einen Roman „Das junge Europa" begonnen, gerade zu der Zeit, als der italienische Einheits- und Freiheitskämpfer Mazzini einen politischen Geheimbund unter diesem Namen gründen wollte. Und vielleicht in Nachahmung von Mazzinis „la giovine Italia" entstand in der Schweiz ein politisch radikaler Verein von Handwerksgesellen „Junges Deutschland". Der Gleichlaut des Namens zog den fünf Schriftstellern, die von allen diesen politischen Vereinen wahrscheinlich gar nichts wußten, die Ächtung seitens der in Frankfurt versammelten Regierungsvertreter zu. Der Gewaltakt war ebenso ungerecht und gehässig wie sinnlos. Er bereitete den vier in Deutschland lebenden Schriftstellern wohl augenblickliche Unannehmlichkeiten — Gutzkow wurde wegen der Religionsfeindlichkeit und Unsittlichkeit seiner „Wally", die wie Sigune im mittelhochdeutschen „Titurel" sich ihrem Geliebten einmal hüllenlos zeigt, in Mannheim eingesperrt —, aber im übrigen diente die Verfolgung allen fünf nur zu ausgezeichneter Reklame. Und die Verlagshandlung von Hoffmann und Campe in Hamburg hatte in dem Vertrieb verbotener Werke, den sie mit Geschick und nicht ohne eine gewisse Kühnheit zu ihrer besonderen Aufgabe sich ausgewählt hatte, schon so viel Erfahrung, daß trotz aller Bundestagsbeschlüsse die Schriften des Jungen Deutschland vom deutschen Büchermarkt nicht verschwanden.

Einem radikal gesinnten Liberalismus huldigten allerdings sowohl der in Paris lebende Heine wie die durch Gutzkow und Laube vertretenen jüngeren Schriftsteller in Deutschland. Dem Freiheitsgedanken, wie er nach 1815 in der edel begeisterten Seele der deutschen Jugend lebte, war die naturgemäße völkische Betätigung verwehrt worden. Infolge der Unterdrückung bedrohte er seit den dreißiger Jahren, wo er aus dem seit der Julirevolution wieder völlig tonangebenden Paris und dem unruhvollen aufständischen Polenlande zu uns eindrang, unsere politische wie literarische Entwickelung und brachte beide in Abhängigkeit von der revolutionären Fremde. Die Teilnahme für die polnische Revolution (vgl. S. 401), deren Gefahren für das deutsche Grenzland Schlesien Laubes jüngerer Landsmann Gustav Freytag früh erkannte, machte Laube zuerst zum politischen Schriftsteller. Mit seinem noch während des polnischen Aufstandes geschriebenen und nur durch Zufall verspätet erschienenen Buche „Polen" (Fürth 1833) strebte Laube durch eine ganz einseitige und oberflächliche Geschichte Polens am Kampfe der Polen sich auf seine Weise zu beteiligen. Auch der zweite Teil seines „Jungen Europa" will in den



Hauptvertreter des „Jungen Deutschland“ und der politischen Lyrik.

Erklärung der umstehenden Bilder.

Oben, links: **Heinrich Heine**, nach dem Stich von Alfred Kraußе (Bleistiftzeichnung eines unbekannten Künstlers, vielleicht 1828).

Oben, rechts: **Ludwig Börne**, nach dem Gemälde von Moritz Oppenheim.

Mitte, links: **Karl Gutzkow**, nach Photographie.

Mitte, rechts: **Heinrich Laube**, nach Photographie.

Unten, links: **August Heinrich Hoffmann von Fallersleben**, nach einem Holzschnitt (Zeichnung von E. Fröhlich) bei Gustav Könnecke, „Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Literatur".

Unten, rechts: **Georg Herwegh**, nach dem Stich von C. Gonzenbach (Gemälde von C. Hitz).

„Kriegern“ (1837) durch Schilderung der polnisch-russischen Schlachten die Teilnahme für die Polen wacherhalten. Gutzkow veröffentlichte 1835 das packende Trauerspiel „Dantons Tod“ von dem Darmstädter Georg Büchner, der, vor der Demagogenhetze flüchtend, als Züricher Privatdozent schon als Vierundzwanzigjähriger starb (1837). Büchners Drama ist eine Verherrlichung der französischen Revolution. Und wie man die Revolution feierte, so kam gleichfalls nach dem Beispiele Lord Byrons, des Herolds aller Unzufriedenen, und Platens schon anderthalb Jahrzehnte nach den Befreiungskriegen in der deutschen Literatur unter Führung Heines, dem Gaudy, Zedlitz, Grabbe und andere folgten, ein Napoleonskultus zur Geltung.

Seit 1831 begann die sozialistische Lehre des Saint-Simonismus, mit der sich Laube im Vorwort zu seiner Geschichte Polens beschäftigt, von Paris aus auf die jüngeren deutschen Schriftsteller zu wirken. In Deutschland selbst aber überraschte 1835 ein Repetent am Tübinger Stift, der Hegelianer David Friedrich Strauß, durch seinen rücksichtslos kritischen Versuch, im „Leben Jesu“ die Wunder aus dem Wesen der Mythusbildung zu erklären. Die Tübinger Theologenschule arbeitete an der von Reimarus, Lessing und Strauß begonnenen Bibelkritik weiter. Mit diesem einschneidenden wissenschaftlichen Kampfe verglichen, wollen Gutzkows Plänkeleien gegen das Christentum in seiner „Geschichte eines Gottes“ (Maha-Guru) und „Wally“ sowie sein Angriff auf Schleiermacher wenig bedeuten. Wie Gutzkow Schleiermachers vertraute Briefe über Schlegels „Lucinde“ (vgl. S. 349) neu herausgibt, Laube die Schriften Heinses, des sinnlichen „Ardinghello“-Dichters (vgl. S. 303), sammelt, so spielt das Junge Deutschland mit seinem Schlagwort „Emanzipation des Fleisches“ überhaupt keine neue Karte aus. Sein Begehren nach engerer Verbindung von Literatur und Leben wiederholt nur das Verlangen der Geniezeit und der ersten romantischen Schule. Wenn es aber dabei so weit geht, von der Poesie grundsätzlich die Förderung bestimmter Ideen, des politischen Liberalismus, der religiösen und sittlichen Ungebundenheit, zu fordern, so ist das kein Fortschritt, sondern eine Verneinung der Kunst und ihrer mühsam in Goethes und Schillers Tagen errungenen Unabhängigkeit. Wenn Gutzkow auch noch 1832 unter Laubes Beifall in seinen „Briefen eines Narren an eine Närrin“ die Aufgabe der Dichtung nicht in politischen Erörterungen sehen will, so weist er ihr doch die politische Aufgabe zu, „die Nation für eine gemeinsame Wiedergeburt im Zeichen der Freiheit durch große befreiende Wirkungen auf alle Deutsche“ vorzubereiten.

Der wirkliche Dichter unter diesen Tendenzschriftstellern, ihr einziger großer Lyriker, Heine, hat umgekehrt die politischen und anderen Forderungen bloß als wirksame Reizmittel in den Dienst seiner Dichtung, nicht diese in den Dienst der Tendenz gestellt. Und wiederum steht es um die künstlerische Einsicht des in leidenschaftlichem Ernst der Politik ergebenen Börne nicht zum besten. Es kennzeichnet die Kopflosigkeit des Bundestagsbeschlusses, daß gerade der Name des einzigen politisch wirklich gefährlichen Schriftstellers, Ludwig Börnes (Löb Baruch, 1786—1837; siehe die Tafel bei S. 418), in der Achtserklärung fehlt.

In seiner Vaterstadt Frankfurt a. M. hatte sich Börne als Herausgeber einer Zeitschrift für Bürgerleben, Wissenschaft und Kunst, der „Waage“, zuerst als Theaterkritiker gefürchtetes Ansehen erworben. Aber sein sittliches Gefühl, das ihn auch zum Gegner der Schicksalstragödien machte, zeigte sich dabei doch weit entwickelter als sein ästhetisches. Von ihm und Heine wie von ihrem Gegner Menzel stammt der größere Teil der grundfalschen,

aber bis in die neueste Zeit immer wiederholten Anschuldigungen gegen Goethe. Börne hat, noch ehe er, gleich nach der Julirevolution, dauernd nach Paris übersiedelte, eine ganze Reihe äußerst witziger Aufsätze, scharfer Satiren („Monographie der deutschen Postschnecke", „Der Narr im weißen Schwan") in Jean Pauls Art geschrieben. Allein sein Hauptwerk bilden die „Briefe aus Paris".

Börne erzählt in diesen Briefen, denen ein mit seiner Freundin Jeannette Wohl tatsächlich geführter Briefwechsel zugrunde liegt, von allem, was er in der Hauptstadt unter Louis Philipps Bürgerkönigtum sieht und erfährt, und zürnt über alle politischen und literarischen Vorgänge in Deutschland. Im zwanglosesten Plauderton, aber mit stilistischer Meisterschaft, reizt er ungestüm gegen die Erbärmlichkeit der deutschen Verhältnisse auf, predigt mit maßloser Leidenschaft, doch in ehrlichster Überzeugung und mit einer Beredsamkeit, die selbst auf den politisch Gleichgültigsten Eindruck machen mußte, die Notwendigkeit einer allgemeinen Revolution.

Wie Börne bei der berühmten Demonstration des Hambacher Festes, auf dem am 27. Mai 1832 der radikalere Teil der pfälzischen und süddeutschen Liberalen die Forderung der deutschen Republik aufstellte, als einer der Führer hervortrat, so war er das Haupt der politischen Flüchtlingskolonie, die sich unter der Julimonarchie in Paris zusammenfand und bedeutenden Einfluß auf die deutsche Literatur übte. Heine lebte in Paris, Gutzkow und Laube kamen gleich vielen anderen Schriftstellern zum Besuche hin, der erstere stellte sich auf Börnes Seite, der letztere schloß sich Heine an, und die erbitterte Feindschaft von Börne und Heine, welcher der Überlebende in seiner Schmähschrift gegen den gestorbenen Börne so unwürdigen Ausdruck gab, pflanzte sich auch in Deutschland weiter fort.

Wienbarg konnte selbst durch den vom Deutschen Bund ihm so unverdient geschenkten Märtyrerruhm nicht über seine vollständige Nichtigkeit täuschen. Der Potsdamer Theodor Mundt (1808—61), später Universitätsprofessor und Bibliothekar in Berlin, hat nicht nur eine größere Anzahl literargeschichtlicher Arbeiten und gleich seinem Freunde und Gesinnungsgenossen, dem Magdeburger Gustav Kühne (1806—88), Erzählungen und Skizzen verfaßt, sondern durch einen besonderen Zufall mit seiner „Madonna. Unterhaltungen mit einer Heiligen" (Ostern 1835) außergewöhnliches Aufsehen erregt.

Mundts Buch mit seiner Empfehlung der „Emanzipation der Sinne", das er selber für den typischen Ausdruck der neuen „Bewegungsliteratur" erklärte, hat an sich gar keinen besonderen Wert. Es gehört zu den seit Heines „Reisebildern" übereifrig gepflegten Versuchen, über Reiseeindrücke möglichst witzig und geistreich zu plaudern und, wenn die Gestaltungskraft langt, einige angebliche Erlebnisse aus Städten und im Postwagen novellistisch aufzuputzen, wie es Laube in seinen „Reisenovellen" (1834) mit lohnendem Augenblickserfolg getan hat. Selbst Immermann zeigte sich in seinem „Reisejournal" durch diese von Heine und seinem Nachahmer, Fürst Pückler, ausgehende Mode angesteckt. Aber das Urbild von Mundts „Madonna" war Charlotte Stieglitz, die Frau des Berliner Gymnasiallehrers Heinrich Stieglitz, der sich seit seinen „Liedern zum Besten der Griechen" für einen Dichter hielt. Charlotte glaubte an das leider nicht vorhandene Genie ihres Mannes und hatte zugleich eine Seelenfreundschaft mit Mundt geschlossen, die nicht bloß auf seiner Seite Liebe zu werden drohte. In diesem Verhältnis fiel Charlotte die Wertherrolle zu. Sie hoffte, durch einen erschütternden Schmerz ihren mißmutig verzagenden Gatten zu großen Dichtungen fähig zu machen, und wollte selbst dem sie ängstigenden Herzenszwiespalt entrinnen. Am 29. Dezember 1834 stieß sich die schöne achtundzwanzigjährige Frau den Dolch ins Herz. Als gleich darauf Mundt der Freundin ein literarisches Denkmal errichtete, wandte sich die heftig erregte Teilnahme auch seiner bereits vor Charlottens Tod geschriebenen „Madonna" zu, deren Züge nun die Ähnlichkeit mit der überschwenglich gefeierten und unduldsam verurteilten Selbstmörderin verrieten.

Seit dem Tode Jerusalem-Werthers und Kotzebues Ermordung durch Sand war nach Gutzkows Urteil in Deutschland nichts Ergreifenderes geschehen. Aber das Genie Goethes, das er für die literarische Verwertung dieses Seitenstückes zum „Werther" forderte, traute

weder Gutzkow sich selber zu, noch besaß es ein anderer unter den Dichtern der „modernen Literatur". Und doch wandten sich diese viel verlangenden und wenig gebenden Schriftsteller alle mehr oder minder feindselig gegen Goethe. Wohl nahm Laube in seinen „Charakteristiken" (1835) auch für Goethe entschuldigend das Recht der Individualität gegen den Übermut der „jungen ungezogenen Schule" in Anspruch. Aber Gutzkow selbst verteidigte in seinen „Beiträgen zur Geschichte der neuesten Literatur" (1836) Goethe nur gegen Menzels Vorwurf, daß er der deutschen Literatur absichtlich schaden wollte; daß er ihr geschadet und viel verbrochen habe, stellte auch er nicht in Abrede. Im Gegenteil, er „fühlt sich durch die vornehme Physiognomie der Goetheschen Poesie beleidigt; denn was ich am stärksten hasse, ist die Aristokratie". Angesichts dieser Geständnisse darf man die Goethe-Schmähungen von Menzel, Börne und Heine nicht als vereinzelte Erscheinungen betrachten, sondern muß den entschiedenen Gegensatz der ganzen als Junges Deutschland bezeichneten Literaturströmung zu Goethes Sein und Wirken eingestehen. Und gerade beim Vergleiche mit der nationalen Charakterlosigkeit des Jungen Deutschland fühlt der geschichtlich Betrachtende erst völlig den großen deutschen Grundzug unserer klassischen Literaturperiode. Aber auch die beliebte Parallele mit der Sturm- und Drangzeit läßt den Gegensatz ihres Strebens nach deutscher Art und Kunst zu der unselbständigen Hingabe an fremde Muster und Ideen beim Jungen Deutschland wie bei dem jüngsten Deutschland in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts scharf hervortreten.

Der goethefeindlichen Stimmung des Jungen Deutschland gegenüber wurde es da doppelt bedeutend, daß gerade im Anfang der dreißiger Jahre zwei Bücher erschienen, die der neuen Zeit eine Fülle von Anregung boten, manche ihrer Gefühle klarer ausdrückten, als ihre Führer selbst es vermochten, und die doch zugleich aufs eindringlichste von Goethes Größe predigten. Rahel (vgl. S. 348), Bettina, die Stieglitz werden von Gutzkow 1839 bei einem Rückblick auf die ganze Bewegung als die durch Gedanken, ein Gedicht, eine Tat die Gemüter besiegenden ausgezeichneten drei Frauen genannt. „R a h e l. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde" gab ihr Gatte, Varnhagen von Ense, 1834 gleich nach ihrem Tode heraus, nach Immermann „ein sehr gesundes, substantielles Lebensmittel, woran zum Unglück aus Versehen zu viel Pfeffer getan worden ist". Ein Jahr darauf trat die Witwe Achim von Arnims und Schwester Klemens Brentanos, B e t t i n a v o n A r n i m (1785—1859), zum erstenmal als Schriftstellerin hervor. Auf „G o e t h e s B r i e f w e c h s e l m i t e i n e m K i n d e", das schönste Buch der deutschen Romantik, ließ sie die den Berliner Studenten gewidmete „Günderode" und „D i e s B u c h g e h ö r t d e m K ö n i g" (1849) folgen.

Mit den Worten „Dies Buch ist für die Guten, und nicht für die Bösen" leitete sie 1834 die zum lebensvollen Kunstwerk gefügte „Wahrheit und Dichtung" aus ihrem Briefwechsel mit Goethe ein. Dies Buch ist für die poetisch empfindenden, nicht für philisterhafte Leser, hätte sie nach all den törichten Anfeindungen ihres poesievollen Goethedenkmals rufen können. Obwohl Bettina selbst nach ihrer Schilderung einer kostbaren Schatzkammer Goethes Mutter sagen läßt: „Wenn's auch nur wahr ist, denn wenn du ins Erfinden gerätst, dann hält dich kein Gebiß und kein Zaum", so hat pedantische Weisheit sie doch der Fälschung beschuldigt. Nicht eine philologisch treue Ausgabe ihres wirklich geführten Briefwechsels wollte Bettina geben, sondern so, wie ihre verehrende Einbildungskraft den Dichter Goethe frei von aller Einengung des bürgerlichen Lebens erblickte, wollte sie ihm zu Ehren, allen zur Freude und zu Ehrfurcht gebietender Schau sein ragendes Denkmal aufstellen. Wie Goethe selbst von ihrer Natur sagte, man könne von ihr nur empfangen, nichts ihrem Reichtum mehr geben, so erklärte Jakob Grimm von dem „Briefwechsel mit einem Kinde", es gebe kein anderes Buch von gleicher Gewalt der Sprache wie der

Gedanken, „und alle Gedanken und Worte wachsen in einem weiblichen Gemüt, das in der ungehemmtesten Freiheit sich aus sich selbst bildet und durch sich selbst zügelt". Unbändig in Sinnenlust des Geistes hat sie selbst sich genannt.

Bettina wurzelt durchaus in der Romantik. Wilhelm Grimm hat ihr, der ewig Jugendlichen, die „Märchen" gewidmet, Beethoven vertraute ihr seine tiefsten Gedanken über die Kunst. Aber bei all ihrer überquellenden Phantasie vertritt die zeitlebens Jugendliche in ihrem „Königsbuch" auf politischem und religiösem Gebiet liberale Ansichten. Nicht der Vergangenheit, der Zukunft wendet sie sich zu. Sie legt ihre sozialpolitischen Betrachtungen der alten Frau Rat Goethe in den Mund, deren Frankfurter Urwüchsigkeit sie mit ganz prächtigem Humor rund und voll vor Augen stellt; aber sie läßt sie auch sagen: „Freiheit allein bringt Geist, Geist allein bringt Freiheit." Das Elend der vogtländischen Weber, und was sie bei eigener tätiger Hilfeleistung in den Keller- und Dachwohnungen der ärmsten Bevölkerung erfahren hat, trägt sie dem König vor. Nicht die als Demagogen Verfolgten, sondern die den Gemeinsinn unterdrückende staatliche Bevormundung und mehr noch die kirchliche, die sich zur Orgelpfeife des Staates hergibt, solle der König für die Mißstände und das Übel in seinem Lande verantwortlich machen. Die „Sibylle der romantischen Schule" gibt so nicht allein politischen Gedanken des Jungen Deutschland in ihrer stets poesieerfüllten persönlichsten Eigenart Ausdruck, sie zeigt auch ein frühes Verständnis für die zwar schon in „Wilhelm Meisters Wanderjahren" auftauchende, doch erst später als schwerste Frage sich aufdrängende Notlage der niederen Stände und hat auch in unmittelbar an Friedrich Wilhelm IV. gerichteten Briefen mit herrlichem Freimut alle ihre dichterische Kraft in den Dienst der ihr heiligen Ideen und der Rettung Verfolgter, wie des zum Tod verurteilten Freiheitskämpfers Gottfried Kinkel, gestellt.

So vielgeschäftig Gutzkow wie Laube sich in den dreißiger Jahren in Romanen, Novellen und Dramen wie mit literargeschichtlichen Arbeiten (Laube: „Moderne Charakteristiken", 1835, „Geschichte der deutschen Literatur", 1839; Gutzkow: „Beiträge zur Geschichte der neuesten Literatur", „Über Goethe im Wendepunkte zweier Jahrhunderte", „Zur Philosophie der Geschichte", 1836) versuchten, es gelang ihnen in den Tagen des Jungen Deutschland nicht, auch nur ein einziges Werk zu schaffen, das die Bestrebungen und geistigen Strömungen der Zeit so allgemeingültig in charakteristischer Kunstform wiedergegeben hätte, wie es im 18. Jahrhundert doch keineswegs bloß den Dichtern des „Werther" und der „Räuber" gelungen war.

Für die dem Jungen Deutschland zuneigenden Schriftsteller ist es eine bezeichnende Erscheinung, daß sie es sich besonders angelegen sein lassen, die Verfügung über größere Zeitschriften in die Hand zu bekommen. Der „Waage" Börnes wurde bereits gedacht. Wienbarg leitete verschiedene Hamburger und Altonaer Zeitungen. Mundt war schon in Leipzig an den seit 1818 bestehenden „Blättern für literarische Unterhaltung" tätig, dann gab er nacheinander vier Zeitschriften heraus. Der Königsberger Novellendichter Karl August Lewald gründete 1835 in Stuttgart, wo er später das Theater leitete, die angesehene Zeitschrift „Europa", in deren Redaktion ihn 1846 Kühne ablöste. Hermann Marggraff, der ebenso wie Lewald im Gefolge des Jungen Deutschland auftaucht, hat seit 1836 als Herausgeber einer Reihe von Zeitschriften, zuletzt der „Blätter für literarische Unterhaltung", mehr als durch seine Trauerspiele („Kaiser Heinrich IV.") und seinen humoristischen Roman „Fritz Beutel" Einfluß geübt. Aber auch die Führer selbst setzten gerade hier ihre Kräfte ein. Heine dachte einmal daran, die Redaktion der Cottaischen „Allgemeinen Zeitung", des weitaus einflußreichsten aller Tagesblätter, zu erhalten, an der er wie die anderen eifrig mitarbeitete. Laube trat in Leipzig zweimal an die Spitze der „Zeitung für die elegante Welt". Gutzkow entfaltete in Gründung und Leitung des „Telegraph für Deutschland", den er auch bei seiner Übersiedelung von Frankfurt a. M. nach Hamburg (1838) nicht aufgab, regste Tätigkeit. 1847 wurde er Tiecks Nachfolger als dramaturgischer

Berater des Dresdener Hoftheaters und wußte seiner neuen Wochenschrift, den „Unterhaltungen am häuslichen Herd" (1852—62), einen ausgedehnten Leserkreis zu erwerben.

Inzwischen hatte Gutzkow seinen rasch vergessenen, zahlreichen Jugendwerken reifere Arbeiten nachgesendet. Mit dem Trauerspiel „Richard Savage", der Geschichte des genialen, aber außerehelich geborenen Dichters, der im Elend verkommt, nachdem seine hochadlige Mutter ihn verleugnet hat, errang er 1839 seinen ersten Bühnenerfolg. Die vor erst vier Jahren gegen die Führer des Jungen Deutschland ausgesprochene Verfemung aller ihrer Werke hinderte selbst die Hoftheater nicht, den Dramatiker, der mit seiner tendenziösen Behandlung gesellschaftlicher Verhältnisse als Naturalist auf seine Zeitgenossen Anziehungskraft übte, willkommen zu heißen. Freilich erscheinen diese damals als naturtreu gepriesenen Bilder seelischer und gesellschaftlicher Konflikte uns schon längst als gekünstelte und wenig natürliche Tendenzwerke.

Das Schauspiel „Werner, oder Herz und Welt" (1842), in dem der Held seine arme Braut und seine Schriftstellerideale aufgibt, um als Schwiegersohn eines hohen Beamten selbst zu Amt und Würden zu gelangen, ist typisch für die ganze Richtung eines großen Teils der Gutzkowschen Dramatik. Aber sie stellte den Schauspielern neue, dankbare Aufgaben, die vor allem von Karl Seydelmann (vgl. S. 412) und in Dresden von Emil Devrient eifrig aufgegriffen wurden. Die Bühnenerfolge Gutzkows und Laubes lockten dann wiederum nicht wenige Schriftsteller zur Nachahmung an. Und wenn auch die meisten dieser bürgerlichen und historischen Dramen vergessen sind, die gelegentliche Vorführung Goethes als eines naseweisen Knaben in dem gespreizten „Königsleutnant" längst Vergessenheit verdient hätte, so begründete doch der Dramatiker Gutzkow seinen Ruhm durch Schaffung dreier wirklich wertvoller, lebensfähiger Stücke. Es gibt nicht viele deutsche Dichter, von denen sich ein ähnlicher Erfolg berichten läßt. Und wenn z. B. Albert Emil Brachvogel aus Breslau, der den Schülern Gutzkows beizuzählen ist, mit seinem Trauerspiel „Narziß" (1857), dem verkommenen genialen Musiker und verratenen Gatten der Pompadour, sich ebenso wie Gutzkow mit seinem „Uriel Acosta" noch immer auf der Bühne behauptet, so ist doch die hohle Paraderolle des zynischen Narziß an künstlerischem Wert nicht entfernt mit Gutzkows Trauerspiel zu vergleichen.

Bereits 1832 hatte Gutzkow eine Novelle „Der Sadduzäer von Amsterdam" geschrieben, deren Handlung in den Grundzügen mit der des fünfzehn Jahre später vollendeten Trauerspiels „Uriel Acosta" übereinstimmt.

Nicht mit der abgeklärten Weisheit, wie sie Lessing in seinem „Nathan" zeigt, aber trotz der aufdringlichen Tendenz und störenden Absichtlichkeit in Lessingischem Geiste und mit ungleich schärferer Herausarbeitung einer aufregenden dramatischen Spannung wird der Kampf zwischen der glaubensstarren, niederzwingenden Satzung und dem freien Wahrheitsforscher geschildert, dem ein liebendes, edles Menschenpaar zum Opfer fällt. Eine sichere dramatische Technik, Kraft in der Gestaltung lebenswahrer Charaktere wie Geschick in der Führung der Handlung und Kunst des Dialogs bewährt Gutzkow in diesem temperamentvollen Trauerspiel aus dem Kreise der holländischen Juden wie in seinen beiden geschichtlichen Lustspielen „Zopf und Schwert" (1843) und „Das Urbild des Tartüffe" (1847). Die Überlistung des in seiner Familie wie im Staat gefürchteten Soldatenkönigs Friedrich Wilhelms I. und die Intrigen, die Molière bis zur Aufführung seiner dramatischen Satire gegen die Frömmler durchzufechten hatte, wußte Gutzkow mit so glücklicher Laune geschichtlich glaubhaft wie menschlich erwärmend darzustellen, daß ihm die deutsche Literatur zwei ihrer allerbesten historischen Lustspiele zu danken hat.

Nicht ebensogut wie in seinen Lustspielen glückte es Gutzkow trotz seiner „merkwürdigen Durchdringungs- und Anempfindungskunst" im Roman, die Summe seines

Könnens in abgeklärten Werken niederzulegen. Mit Recht hegte er indessen selbst Vorliebe für „Die Ritter vom Geist“.

Ihren neun Bänden (1851) gebührt der Vorzug nicht bloß vor dem mißlungenen Geschichtsroman „Hohenschwangau“ (1868), sondern, wie dies bereits Hebbel in seinem Lobe der „Ritter“ und im Tadel des „Zauberers“ kräftig ausgesprochen hat, auch vor Gutzkows zweitem Zeitroman: „Der Zauberer von Rom“ (1861). Dieser und „Die Ritter vom Geist“ ergänzen sich. Der Kampf gegen die katholische Kirche und ihre Propaganda, in deren Dienst die Abenteuerin Lucie schließlich tritt, soll mit dem Ausblick auf einen reformierenden Papst der Zukunft auf dem besonderen religiösen Gebiet den Sturz des überlebten Alten und den Sieg des neuen Geistes verkünden, den im ersteren Roman die zufälligen Erben eines von den Tempelrittern stammenden Vermögens auf staatlichem und gesellschaftlichem Gebiet zur Geltung bringen wollen. Gutzkow steht dabei selbst unter dem Einfluß von Immermanns „Epigonen“, wie sein Werk mit der scharfen Realistik in den einzelnen Berliner Gestalten wieder auf die folgenden Romandichter, vor allem auf Spielhagen, gewirkt hat.

Nach der außergewöhnlichen Größe seiner vielseitigen und energisch betätigten Begabung konnte Gutzkow wirklich eine einflußreichere Führerrolle und vor allem nachhaltigere Wirkung für sich erhoffen, als ihm tatsächlich zugefallen ist. Daß die Verfolgung seiner „Wally“ ihm wesentlich Schaden gebracht hätte, läßt sich nicht behaupten. Er selbst hat in den „Rückblicken auf mein Leben“ (1875) neben der „Notwendigkeit, plötzlich für Weib und Kind zu sorgen“ auch dem politischen und burschenschaftlichen Zorn seiner Jugend seine späteren künstlerischen Mängel zur Last gelegt. Zutreffender ist sein Bekenntnis, daß er bis 1853 seine Arbeiten auf den blendenden Schein einiger Szenen hin unternommen habe. Als Ferdinand Gregorovius den für seinen „Zauberer“ Lokalstudien machenden Gutzkow in Rom kennen lernte, staunte der dichterisch begabte Geschichtschreiber des mittelalterlichen Rom über die Unfähigkeit des Dichters, sich zu höherer Betrachtung der großen Umgebung aufschwingen zu können. Er sprach ihm die Humanität ab und meinte, Gutzkow sei über sein eigenes Ich gefallen. Gutzkow wollte sich stets eine Partei bilden; aber er hätte sich nicht wie Goethe rühmen dürfen, nie auf dem Neidpfade getroffen worden zu sein. Und so kam es, daß der Herrschsüchtige sich nirgends, weder in Frankfurt und Hamburg noch in Dresden oder Weimar, auf die Dauer wohl fühlte. Wachsende Verbitterung gegen die Welt und das nagende Bewußtsein vom Mißverhältnis seiner ursprünglichen Fähigkeit zu dem Erreichten trieben ihn 1865 zu einem Selbstmordversuch. Körperlich geheilt, suchte er 1875 mit den „Neuen Serapionsbrüdern“, noch in seinem Todesjahr (1878) mit der gegen Stil und Gedanken seiner jüngeren wie älteren Zeitgenossen gerichteten Streitschrift „Dionysius Longinus“ die Literatur zu meistern. Die Stärke des Charakters, seine feste Eigenart der widerstrebenden Welt aufzudrängen oder stolz auf sich allein zu stehen, hatte der rastlos Arbeitende, der freilich auch noch in späterer Zeit von Nahrungssorgen bedrückt war, nie besessen. Der nervös aufgeregte Gutzkow, der nicht nur im Gegensatz zu dem bloß geschickt komponierenden Laube trotz aller seiner Schwächen ein wirklicher Dichter war, sondern auch von einer ungleich reicheren Ideenfülle hin und her geschleudert wurde, hatte lebenslang den Kampf mit seinem eigenen Selbst und seiner Zeit zu kämpfen. Sein ehemaliger Genosse im Jungen Deutschland, der verstandesmäßig kühle und aus derbstem Holz geschnitzte Heinrich Laube (s. die Tafel bei S. 418), wußte sich dagegen mit kräftigen Ellbogen Raum zu schaffen.

Noch während Laubes Breslauer Studentenzeit, als der mittellose Kandidat der Theologie und Burschenschaftler zwischen der Literatur und dem Beruf eines Universitätsfechtmeisters schwankte, fiel ihm durch sein Trauerspiel „Gustav Adolf“ auf dem Breslauer

Stadttheater 1829 ein erster Bühnenerfolg zu. Aber erst nach Reisen, novellistischen und journalistischen Arbeiten kehrte er 1845 mit der Dramatisierung vom Untergang „Monaldeschis", des Günstlings von Gustav Adolfs Tochter Christine, zum Drama zurück. Ein Jahr darauf verhalf die Beliebtheit Schillers ihm zu seinem ersten großen Treffer mit dem ein langes Bühnenleben führenden Schauspiel „Die Karlsschüler". 1856 schuf er im „Graf Essex" seine Mustertragödie.

Der „Essex" ist bezeichnend für Laubes Dichten. In seiner journalistischen Tätigkeit hatte er reiche Erfahrungen gesammelt über Bedürfnisse und Geschmack des Publikums, und sicheren Bühnenverstand besaß er bereits, ehe er 1850 artistischer Direktor des Burgtheaters wurde. Lessing hatte in der „Hamburgischen Dramaturgie" die Fehler französischer, englischer, spanischer und deutscher Essex-Tragödien und die dramatische Dankbarkeit des Konflikts zwischen Königin Elisabeth und ihrem Günstling auseinandergesetzt. Laube machte sich diese wertvolle Belehrung zunutze, und daneben hatte er von Schiller und Grillparzer wie von seinen französischen Lieblingen gelernt. Dem höchst wirkungsvollen, in allem, was der bloße Verstand geben kann, tadellosen Drama fehlt nur das eine Unentbehrliche, das Laube überhaupt fehlt: die Poesie und die aus dem Herzen strömende warme Empfindung.

Aber Laubes siebzehnjährige Leitung des Burgtheaters, der sich eine dreijährige des Leipziger und 1872 die Gründung eines Wiener Stadttheaters anschloß, macht ihn zu einer der einflußreichsten Persönlichkeiten in der Geschichte des neueren deutschen Theaters. Seine Bevorzugung des französischen Salondramas betätigte er nicht bloß im Spielplan, sondern auch durch eigene Übersetzung und Bearbeitung zahlreicher französischer Stücke. Wie er 1875 und 1882 „Erinnerungen", ausführlicher und anschaulich aus seinen ersten dreißig Jahren, flüchtiger für die Folgezeit, schrieb, so hat er in drei eigenen Büchern höchst lehrreiche Beiträge zur Geschichte der beiden Wiener Bühnen und des „norddeutschen Theaters" veröffentlicht.

Mitten in Laubes Bemühungen fürs Theater fällt (1863—66) die Ausarbeitung seiner bedeutendsten Dichtung: „Der Deutsche Krieg."

Der historische Roman Laubes führt im böhmischen Aufstand die Ursachen und den Anfang, in Wallensteins zweitem Generalat und Sturz den Höhepunkt, in Herzog Bernhards von Weimar Waffensiegen und seinem Erliegen vor Richelieus Ränkespiel den hoffnungslosen Ausgang des furchtbaren Religionskrieges in plastisch anschaulichen, farbensatten Bildern und vielfach mit dramatischer Spannung vor Augen. Es lohnt sich immerhin, Laubes epischen Waldstein mit Schillers unerreichbar tiefem dramatischen Wallenstein zu vergleichen. Dies Werk Laubes, das hinsichtlich der Verbreitung hinter einzelnen seiner Dramen weit zurückgeblieben ist, gehört doch zu den besseren deutschen Leistungen im historischen Roman. In Enthüllung jesuitischer Machenschaften berührt sich Laubes Geschichtsroman mit der Tendenz des Gutzkowschen Sittenromans „Der Zauberer von Rom". Der Kampf gegen religiösen Zwang greift eine der berechtigsten Forderungen des Jungen Deutschland wieder auf, an dessen Neigungen Laube sonst höchstens durch die jederzeit betätigte Vorliebe für das französische Drama erinnert.

Freilich glückte es den Führern und der Gefolgschaft des Jungen Deutschland, so sehr sie auch mit allen Mitteln danach strebten, doch nicht, im Spielplan sich derart festzusetzen, wie es einer Frau, der Schauspielerin Charlotte Birch-Pfeiffer aus Stuttgart (1800—68), gelang. Seit dem Anfange der vierziger Jahre versorgte sie mit ihren rührenden Stücken, von denen einzelne, wie „Die Waise von Lowood", „Dorf und Stadt" (nach Auerbachs Roman „Die Frau Professor"), „Die Grille", noch heute die Gunst des Publikums nicht ganz verloren haben, die deutschen Theater. Nicht bloß die technische Bühnenkenntnis, sondern auch ein sicherer Blick für das dramatisch Wirksame der Stoffe kamen der von den literarischen Kreisen stark befehdeten, klugen und zwar hausbacken, doch nicht unedel denkenden Vielschreiberin zu Hilfe. Wie die Birch-Pfeiffer für rührselige Gemüter, so sorgte Roderich Benedix aus Leipzig (1811—73), der wenigstens ein Jahrzehnt

lang ebenfalls als Schauspieler Bühne und Zuschauer kennen gelernt hatte, seit dem Ende der dreißiger Jahre („Das bemooste Haupt", 1841) für das Lachen, das viele seiner noch heute fortlebenden Stücke, wie „Die relegierten Studenten", „Die Dienstboten", „Das Lügen", „Die zärtlichen Verwandten", auch nach so manchem Jahrzehnt noch erregen. Bleibt Benedix an Feinheit der Sprache und Durchbildung der Charaktere hinter seinem Wiener Rivalen Bauernfeld (vgl. unten) zurück, so ist ihm das deutsche Theater doch Dank dafür schuldig, daß das deutsche Lustspiel nicht völlig vor dem französischen auf den deutschen Bühnen weichen mußte. „Die Gegenwart von einem braven Knaben", welcher der Mitwelt Spaß macht — und Benedix bereitet ihn auch noch seiner Nachwelt —, ist in der Tat nicht ganz gering zu schätzen. So harmlosen Spaß konnten und mochten die selbst im Lustspiel tendenziösen Dramatiker des Jungen Deutschland dem unterhaltungslustigen Publikum natürlich nicht bieten, und an Einfällen wie an glaubhafter Durchführung der Handlung erscheint der theaterfrohe, liebenswürdige und gutmütige Benedix seinen fabrikmäßig Schleuderware liefernden Nachfolgern weit überlegen.

Laubes und Gutzkows späteres Wirken würde doch nicht genügen, um die Erinnerung an die stürmischen Zeiten des Jungen Deutschland ständig zu erneuen. Aber wie die Achterklärung des Bundestages an erster Stelle Heinrich Heine nennt, so gilt er als der eigentliche Vertreter jener ganzen literarischen Bewegung, deren Andenken durch den Streit um ihn lebendig erhalten wird. Und aus seinen Gedichten, Reisebildern, einzelnen und zum Buch gesammelten Feuilletons sprüht und glitzert, höhnt und reizt die geistreiche Überlegenheit und Unzufriedenheit der zum Radikalismus getriebenen Jugend, der Groll und die Blasiertheit, freche Sinnlichkeit und sich selbst verachtende Selbstsucht. Was an negativen, zersetzenden Elementen vorhanden ist, das wird hier vom Witz aufgenommen und in scharfgeprägtem Schlagwort neu ausgegeben. Nicht auf die Wahrheit, sondern allein auf die Wirkung kommt es an; nicht zu überzeugen, ist die Absicht, sondern durch unwiderstehlich mitfortreißenden Spott jede Überzeugung als törichte Last abzuwälzen. Natur und Kunst, gesteht Heine einmal einem vertrauten Freunde, seien ihm eigentlich beide gleich zuwider.

Gottfried Keller läßt in seinem Romanzenzyklus „Der Apotheker von Chamounix" Heine bei einem Besuch Goethes im Himmel um Entschuldigung bitten, daß er so kräftig nach Arzneien dufte. Aber Wolfgang mit den „zwei weitoff'nen Sonnenaugen" erwidert darauf:

Sie riechen herrlich!
Und ich seh' die vielgeliebten
Pflanzen all' der Höh'n und Tiefen
mit den duftig feinen Ölen,
mit den heilsam edeln Salzen;
froh und lehrreich war die Erde!

Heine gewahrt nur das Niedrige und die Zeichen der störenden Unvollkommenheit und irdischen Gebrechlichkeit, wo der mit Goethes Augen Sehende auch im vereinzelten Kleinsten den Ehrfurcht und Liebe gebietenden großen Zusammenhang des ganzen herrlichen Königreichs der Natur genießend fühlt. Goethe hatte Ehrfurcht als die nötigste Tugend empfohlen; Heine lehrt die Pietätlosigkeit gegen alles bisher als heilig und würdig Geachtete. Und doch hat gerade der glaubenslose Spötter es gewagt, die Anklage zu erheben gegen Goethes Heidentum, Goethes, des „wahrhaft Naturfrommen".

Heine selbst fordert unaufhörlich zum Vergleich zwischen sich und Goethe heraus, dessen veraltete aristokratische Weltanschauung durch eine neue ersetzt werden müsse. Auf die Romantik aber hat er, und das mit Recht, nicht bloß in seinem Buch über „Die romantische Schule" (1836), sondern ebenso noch zwanzig Jahre später in den Versen des „Atta Troll"

als den Ausgangspunkt seiner eigenen Dichtung hingewiesen, die „in den blauen Mondscheinnächten mit Brentano und Fouqué“ ihre Jugendträume geträumt habe. Und da er 1819 als Bonner Student für seine ersten metrischen Versuche August Wilhelm Schlegels fördernden Rat empfing und ihn zum Dank später verhöhnte, so trifft auch Heines weitere Erklärung zu, er habe seine angenehmsten Jugendjahre in der romantischen Schule verlebt, zuletzt aber zum Dank seine Schulmeister geprügelt. Heines Lyrik ist nicht nur in seiner Umbildung von Brentanos Lorelei-Sage, sondern in einem großen Teile gerade seiner besten Gedichte von romantischen Elementen erfüllt; aber sie erscheint zugleich mit ihrer ätzenden Ironie und Selbstverspottung als die Zersetzung der romantischen, ja aller Poesie.

Harry, denn so und nicht Heinrich lautete im Familienkreise sein Vorname, worauf sogar in A. Mels' (Martin Cohns) spaßhaftem, zu Heines Verherrlichung geschriebenem Lustspiel „Heines junge Leiden“ besonderer dramatischer Akzent gelegt wird, ist geboren zu Düsseldorf am 13. Dezember 1797. Er selbst freilich hat, um als geborener Franzose dem preußischen Militärdienst zu entgehen, stets sein Geburtsjahr falsch angegeben. Da der Versuch, ihn unter dem Schutze seines reichen Oheims Salomon Heine in Hamburg zum Kaufmann auszubilden, mißlang, ließ man ihn in Bonn und Göttingen Rechtswissenschaft studieren. In Berlin wirkte auch auf ihn der anregende Umgang Rahel Varnhagens (vgl. S. 383). Von verschiedenen Reisen zog es ihn immer wieder nach Hamburg, wo zwei Töchter seines Oheims nacheinander Gegenstand seiner Liebeslieder und jungen Leiden wurden, der Millionenonkel selbst stets seinen Geldverlegenheiten aushelfen sollte. Die Anhänglichkeit an die Familie hinderte indessen Heine später nicht, sein literarisches Ansehen zu mißbrauchen, um durch die Drohung mit satirischen Angriffen an seinen reichen Verwandten geradezu Erpressungsversuche auszuüben. Sein Pariser Aufenthalt, der von 1831 an bis zu seinem nach langem Rückenmarksleiden eintretenden Tod (17. Februar 1856) währte, war keineswegs, wie er zu klagen pflegte, ein erzwungenes Exil, sondern nur durch seine Vorliebe für die Seinestadt veranlaßt.

Irgendeine polizeiliche oder sonstige Maßregelung, die seine Selbstverbannung und seinen Haß gegen Preußen begründet hätte, ist erst nach den „unflätigen Majestätsbeleidigungen“ der „Zeitgedichte“ (1844) erfolgt, so daß Heinrich von Treitschkes Behauptung, Heine habe die Flüchtlingsrolle aus Koketterie übernommen und durchgeführt, voll berechtigt bleibt. Heines Angabe, daß er das französische Bürgerrecht nicht erlangt habe, hat sich dagegen als zutreffend erwiesen. Schwerer belastet es ihn jedoch, daß er für seine franzosenfreundliche Schriftstellerei eine Pension von der französischen Regierung bezog. Und der deutsche Dichter, den angeblich der nächtliche Gedanke an Deutschland in Versen weinen macht, entblödete sich nicht, in seiner Prosa die Befreiungskriege als den Fußtritt des preußischen Esels gegen den sterbenden Löwen zu bezeichnen und zu beben bei dem Gedanken, es könnten nochmals schmutzige Teutonenstiefel den heiligen Boden der Pariser Boulevards entweihen. Die preußischen und deutschen Zustände zwischen 1817 und 1848 gaben ja zu Groll und Verurteilung leider nur zu viel Grund, und auch Börne hat sich wahrlich in Schimpf- und Stachelreden keinen Zwang auferlegt. Aber bei ihm fühlt man stets hindurch, daß es zürnende Liebe ist, daß ihm seine demokratischen Forderungen heilige Herzenssache sind, während bei Heines Schmähungen klar erkennbar bleibt, daß er Deutschland und seine Fürsten verhöhnt, weil das Höhnen ihm Freude macht und bei der herrschenden Neigung zu pikanter Lektüre auch den Absatz seiner Schriften fördert, ganz abgesehen von der

französischen Pension. Er war 1828 bereit, für eine Universitätsprofessur in München dem Liberalismus zu entsagen, und seine liberalen Beteuerungen sind von ernsten Vertretern des Liberalismus, nicht bloß von Börne, auch niemals ernst genommen worden.

Gläubige Hörer fand Heine dagegen für seine Behauptung, Talent und Charakter hätten beim Künstler nichts miteinander zu schaffen, während Hebbel meinte, Charakter und Talent hingen aufs innigste zusammen, und der Charakter entscheide. Es handelt sich dabei um eine für die ganze Stellung und Würdigung der Kunst schwerwiegende Frage. Die Kunst wird zum bloßen Zierat und frivolen Unterhaltungsmittel oder zum edelsten Erziehungsmittel der Menschheit und kostbarsten nationalen Besitz, je nachdem wir mit Heine den Dichter und Menschen voneinander trennen oder mit Schiller (vgl. S. 326), Goethe, Platen, Hebbel und Wagner den höchsten Wert des Gedichtes im ungetrübten Abdruck einer „zur reinsten, herrlichsten Menschheit hinaufgeläuterten Individualität" erblicken. Nicht von einer philisterhaften Splitterrichterei, die dem Künstler heiteren Lebensgenuß und das Recht der großen Leidenschaft verwehren wollte, ist dabei die Rede. Byrons Verschuldung hängt mit der Größe seiner dichterischen Eigenart untrennbar zusammen. Aber eben weil Goethes Ausspruch „Höchstes Glück der Erdenkinder ist nur die Persönlichkeit" volle Geltung hat, dürfen, müssen wir auch beim Künstler, auch in der Dichtung nach dieser Persönlichkeit fragen. Ungeblendet von den ins Auge fallenden, bewundernswerten Vorzügen, dürfen wir uns nicht der Erkenntnis verschließen, daß solche schwer entschuldbare Schwächen, wie sie Heines menschlichen Charakter entehren, sich auch notwendig in seiner Dichtung widerspiegeln, und daß die fesselnden ästhetischen Reize nicht die auch in den Werken fühlbare sittliche Fäulnis aufwiegen können.

Wäre Heine ein bloßes Halbtalent, etwa wie es die vielfach an ihn erinnernden Lieder und Sinngedichte des ersten im 18. Jahrhundert deutsch dichtenden Juden Ephraim Moses Kuh (1731—90) aufweisen, oder nur ein parasitenartiger Witzbold wie der Berlin, München und Wien brandschatzende ungarische Jude Moritz Gottlieb Saphir (1795—1858), so ließe sich von solchen grundsätzlichen Bedenken absehen. Allein Heine steht schon durch seine angeborene lyrische Begabung neben Eichendorff, Mörike, Lenau und bringt dazu noch die ganz neue Würze seines vor nichts zurückscheuenden Witzes, so daß seinen vielfach in Musik gesetzten Gedichten in der Tat ein bestrickender Zauber innewohnt. Mit ihm übte er auf seine zahlreichen freiwilligen und unfreiwilligen Nachahmer, die seine geistreiche Manier ohne seinen unerreichten Witz weiterspinnen, wie auf die Masse der Leser ungeheuren Einfluß aus. In Italien und zum großen Teil auch in Frankreich wird Heine als der eigentliche Vertreter der deutschen Dichtung angesehen. Aber bei aller Bewunderung seiner lyrischen Begabung wird man in seiner Person und seinen Werken doch zu viel dem deutschen Wesen fremde Züge zugeben müssen, um diese Überschätzung, die ihn zum dichterischen Repräsentanten Deutschlands erheben will, widerspruchslos hinzunehmen. Der maßlosen Heinevergötterung wie dem berechtigten sittlichen Unwillen gegenüber hat die ruhig abwägende geschichtliche Betrachtung unbeirrt von der Parteien Gunst den tatsächlichen Zusammenhang hervorzuheben.

Schon 1822 hat sich Heine mit einer ersten Gedichtsammlung hervorgewagt, der gleich im folgenden Jahre seine zwei einzigen dramatischen Versuche, die verunglückten Tragödien „Ratcliff" und „Almansor", nebst einem „lyrischen Intermezzo" sich anreihten. Aber erst 1827 stellte er aus alten und neuen Gedichten (Junge Leiden, Lyrisches Intermezzo, Die Heimkehr, Aus der Harzreise, Die Nordsee) für seinen Hamburger Verleger Hoffmann und Campe die Auswahl zusammen, die durch ihre reizvolle Mischung von Witz,

Ein Gedicht Heinrich Heines:

Prolog zu den Liedern „Aus der Harzreise“, 1824.

Nach dem Original, im Besitz der Freiin Elise von König-Warthausen in Stuttgart.

Vorspiel

Schwarze Röcke, seidne Strümpfe,
Weiße höfliche Manschetten,
Sanfte Reden, Embrassiren —
Ach! wenn sie nur Herzen hätten!

Herzen in der Brust, und Liebe,
Warme Liebe in dem Herzen —
Ach, mich tödtet ihr Gesinge
Von erlognen Liebesschmerzen!

Auf die Berge will ich steigen,
wo die frommen Hütten stehen
wo die Brust sich frey erschließet,
wo die freyen Lüfte wehen

Auf die Berge will ich steigen,
Wo die dunkeln Tannen ragen,
Bäche rauschen, Vögel singen,
Und die stolzen Wolken jagen.

Lebet wohl, Ihr glatten Säle!
Glatte Herren, glatte Frauen!
Auf die Berge will ich steigen,
Lachend auf Euch niederschauen.

Esprit und Empfindung die Grundlage seines Ruhmes wurde, das „Buch der Lieder“. Es dauerte dann siebzehn Jahre, ehe er „Neue Gedichte“ herausgab. Im gleichen Jahre (1844) erschien das mehr politisch-, 1847 das mehr literarisch-satirische seiner beiden komischen Epen: „Deutschland, ein Wintermärchen“ und „Atta Troll, ein Sommernachtstraum“. In den Pyrenäen wird der „Tendenzbär“ Atta Troll gejagt. Dessen Gespräche und Erlebnisse bieten den Vorwand zur witzigsten Verspottung verschiedener poetischer Richtungen alter und neuer Gegner. Der noch einmal trotz stärkeren Hervortretens der Mängel mit allen Vorzügen des verbitterten Dichters funkelnde „Romanzero“ schloß 1851 den Kreis von Heines lyrisch-epischen Sammlungen.

Von Paris aus schrieb Heine zahlreiche Berichte für deutsche Zeitungen („Französische Zustände“), für französische Leser bestimmte Aufsätze über deutsche Literatur und die verschiedenartigen, in den Bänden des „Salon“ gesammelten Aufsätze und Satiren („Aus den Memoiren des Herrn von Schnabelewopski“; „Elementargeister“). Diese Prosaschriften zeigen, wie gewandt und unterhaltend Heine über alles zu plaudern verstand, aber auch mit welcher Gewissenlosigkeit er jedwedes Ding nur dazu vorhanden ansah, an ihm seine Geistreichigkeit und seinen Spott zu üben. In der Geschichte des Zeitungsfeuilletons nimmt Heine eine hervorragende Stellung ein. Allein wie sehr man auch seine Verse bewundern mag, so bleibt doch sein Prosastil in den meisten Aufsätzen weit hinter Börnes vom Ernst der Gesinnung gehobener Sprache zurück. Geradezu undeutsch wird vollends die lotterige Sprache in Heines Briefen, die in ihrer unwahren Pose und Anmaßung mit dem steten Streben nach cliquenhafter Ausnutzung jeder Bekanntschaft das allerungünstigste Bild von dem eitlen, stets berechnenden Egoisten hervorrufen.

Von allen Werken Heines haben neben dem stets mit neuem Zauber fesselnden „Buch der Lieder“ die vier Bände der „Reisebilder“ (1826—31) bei ihrem Erscheinen das meiste Aufsehen erregt. Wie sie selbst Thümmels Reiseschilderungen (vgl. S. 210) zum Vorbild hatten, zogen sie die Reisenovellen, -briefe und -skizzen der jungdeutschen Schriftsteller nach sich.

In den „Reisebildern“ läßt Heine seine Satire nach allen Seiten, gegen die Göttinger Hofräte wie in den „Bädern von Lucca“ aufs unverzeihlich schmutzigste gegen Platen, gegen Christen- wie Judentum, gegen deutsche wie englische Politik und Sitten spielen, während aus dem „Buch Le Grand“ helles Licht auf Napoleon fällt, den in der prächtigen Ballade, einer der schönsten und reinsten Dichtungen Heines, die Treue seiner „beiden Grenadiere“ preist. In die frivole Satire der „Reisebilder“ tönen lyrische Nachklänge der „Harzreise“, deren einleitendes Gedicht von 1824 die beigeheftete Tafel zeigt, und von der „Nordsee“ hinein. Freilich lassen gerade die freien Verse der Nordseebilder das feinere Empfinden für den poetischen Klang und Bau der deutschen Sprache vermissen, wie es Klopstocks, Goethes, Hölderlins freie Rhythmen belebt. Dagegen wußte Heine in die von ihm bevorzugten, sorgfältigst gefeilten vierzeiligen Reimstrophen seiner Lieder einschmeichelnden musikalischen Wohllaut zu bannen. Die naive Unbewußtheit und schlichte Wahrheit des Volksliedes allerdings fehlt dem Dichter von „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten“. Bilder werden des Effektes wegen ohne die seelische Begründung gebraucht („Ein Fichtenbaum steht einsam“). Auch wo sein Liebesschmerz ein echter sein mag, mischt die spielende Selbstverspottung des Dichters zersetzende Unwahrheit ein.

Diese selbstzerstörende Ironie, der die Welt und das Individuum nur zur Übung des geistreichsten Witzes da sind, hat erst Heine als ein fremdes Element in die deutsche Lyrik gebracht und damit etwas Neues geschaffen, das prickelt und perlt, dessen berauschender, aber giftiger Wirkung sich die Nachlebenden ebensowenig wie die bewundernden Zeitgenossen entziehen konnten und können.

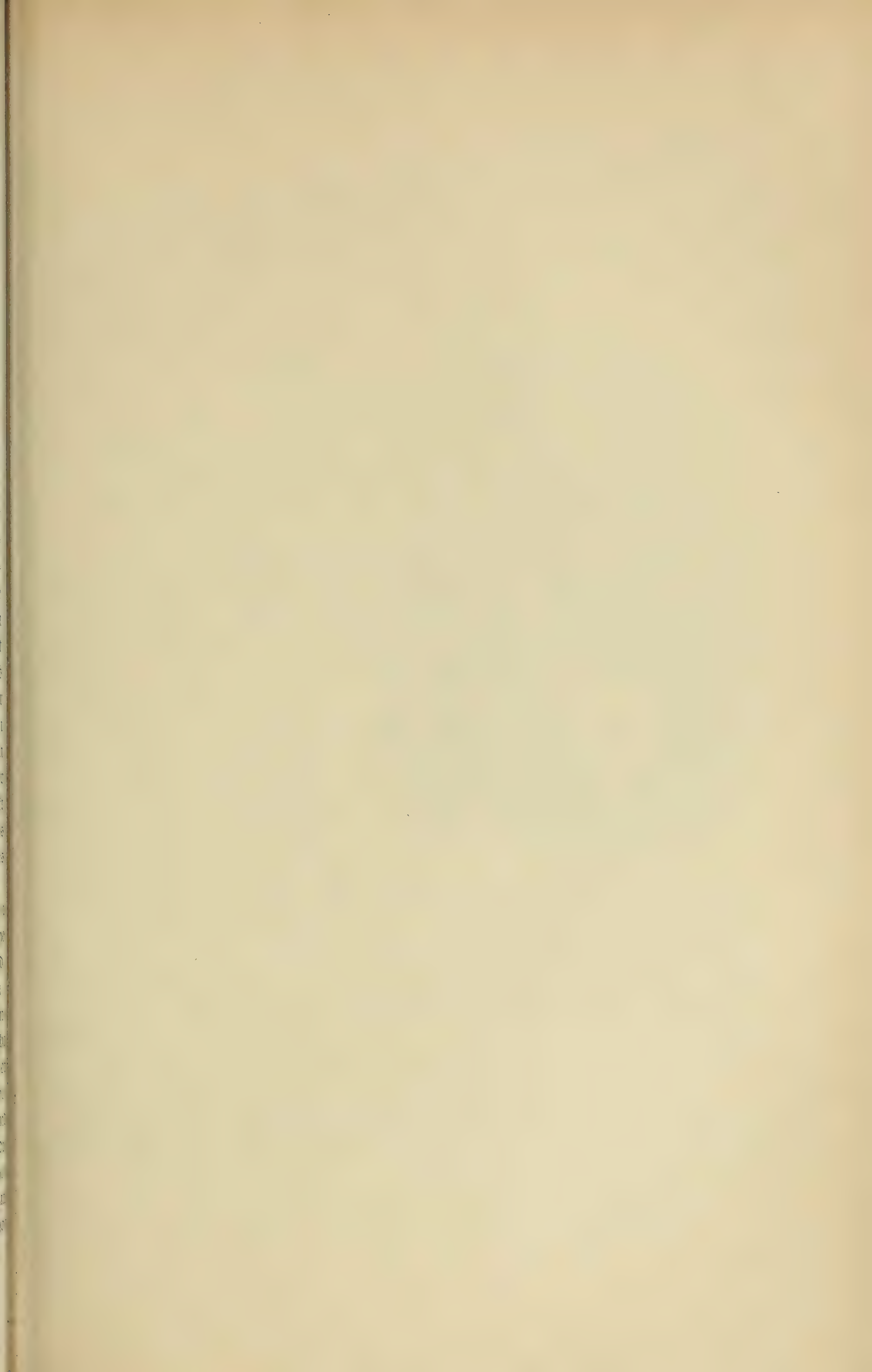
---

3. Der schwäbische Dichterkreis und die vormärzliche Literatur in Österreich.

Die Vertreter des Jungen Deutschland, Gutzkow wie noch später Heine in den Versen des „Atta Troll“, ergingen sich mit Vorliebe in spöttischen Ausfällen gegen „Schwabens Dichterschule, wo fern ein Meister seinen Schülern steht“. Freilich gewann der Meister,

Ludwig Uhland, allein eine wohlverdiente Volkstümlichkeit, die fast an Schillers Ruhm grenzt. Aber zu Uhland gehören seine dichtenden, ihm gern huldigenden Freunde, mit denen ihn gar manche gemeinsamen Eigenschaften verbinden. Die Schwaben, deren Eigenart ein Mitglied dieses schwäbischen Dichterkreises selbst, Friedrich Theodor Vischer in seinem Roman „Auch Einer", mit scharfen Strichen zeichnete, mögen wohl der begabteste der deutschen Stämme sein, der dem deutschen Volke seine zwei mächtigsten Herrschergeschlechter, die Staufen und die Zollern, geschenkt hat. Im 18. Jahrhundert sind Führer der deutschen Dichtung, wie Wieland und Schiller und in des großen Meisters Gefolge der zarte Hölderlin, sind die Philosophen Schelling und Hegel von Schwaben ausgezogen, während Schillers Vorgänger, der derb-volkstümliche Schubart und des jungen Schiller Gegner Gotthold Stäudlin, Haug, Conz, Neuffer im schwäbischen Lande selbst die Lyrik vertraten. Das Beharren auf der heimatlichen Scholle ist eine bezeichnende Eigenschaft für den ganzen schwäbischen Dichterkreis des 19. Jahrhunderts. Nur Waiblinger, der auch durch seine ungeordnete Lebensführung von dem bürgerlich tadellosen Amts- und Familienleben aller übrigen Mitglieder des Kreises sich unterscheidet, trieb es in die Ferne. Sie teilten alle den Wunsch und die Sorge für Deutschlands Einheit, und ihr Genosse Paul Pfizer war es, der nach vergeblichen Versuchen im Epos und in Tragödien 1831 in seinem „Briefwechsel zweier Deutschen" zuerst die Ausscheidung Österreichs und den Zusammenschluß des übrigen Deutschland unter Preußens Führung forderte, freilich ohne bei seinen großdeutsch gesinnten Freunden Zustimmung zu finden. Ihr Blick blieb in den kleinen Verhältnissen befangen. Wie das Leben der meisten von ihnen friedlich geregelt ohne Sorgen und Leidenschaften dahinfloß, so bildet sich auch in ihrer Dichtung, in Mörikes Liedern und Novellen nicht minder wie in des Waiblinger Oberamtsrichters Karl Mayer kleinen Naturbildchen (1833), ein idyllenhafter Zug aus, Ruhe und Freude am trauten Stilleben ist ihnen gemeinsam. Es hängt damit zusammen, daß dem ganzen schwäbischen Dichterkreise ebenso wie dem ihm verwandten Rückert zwar nicht die Neigung, wohl aber die Begabung für das Drama mangelt. So sehr man sich in Schwaben darob gekränkt fühlte, so hatte Goethe doch recht, wenn er unter Anerkennung des vorzüglichen Talentes in Uhlands Balladen bemerkte, nichts Aufregendes, das Menschengeschick Bezwingendes möchte aus diesen Regionen hervorgehen.

Dagegen liefert Goethes Befürchtung, der Politiker Uhland würde den Poeten aufzehren, nur den Beweis, wie fremd der im 18. Jahrhundert wurzelnde weimarische Dichter und Staatsmann den politischen Forderungen des neunzehnten gegenüberstand. Allerdings ging gerade jener Kampf ums „alte gute Recht", dem Uhlands „Vaterländische Gedichte" galten (1816), von veralteten Anschauungen aus. Die Altwürttemberger forderten ihre für das neue Königreich gar nicht mehr anwendbare, überlebte ständische Verfassung mit dem ganzen überlebten Privilegienkram der früheren Zeit, während der kluge und wohlwollende Minister Karl August von Wangenheim dem Gesamtlande eine liberale Verfassung nach französischem Muster aufzuzwingen wünschte. Nicht der Gegenstand des Streites, in dem ausnahmsweise die Regierung den Fortschritt vertrat, sondern die edle, begeisternde Art, in der Uhland ihn führte, erwarb dem poetischen und politischen Verfechter des Vertragsrechts zwischen Volk und Fürst als politischem Dichter Anspruch auf den Ehrenplatz neben Walter von der Vogelweide, dem Sänger, den er selbst schon früh als seinen Liebling erkoren hatte.



Ein Gedicht Ludwig Uhlands.

Entstanden am 28. Januar 1808.

Nach dem Original im Besitz der Freiin Elise von König-Warthausen in Stuttgart.

Das Schwert.

Zur Schmiede gieng ein junger Held,
Er hatt' ein gutes Schwert bestellt
doch als er's wog in seiner Hand,
das Schwert er viel zu leicht erfand.

Der alte Schmied den Bart sich streicht.
„das Schwert ist wahrlich nicht zu leicht.
„Zu stark ist euer Arm, ich mein'.
„doch morgen soll geholfen seyn."

Als nun der Held am Morgen kam,
das Schwert er flugs beim Griffe nahm.
doch wie er seinen Arm auch wand
das Schwert er viel zu schwer erfand.

Der Schmied ganz ruhig blickt daher:
„das Schwert ist wahrlich nicht zu schwer.
„Zu schwach ist euer Arm, ich mein.
„doch morgen soll geholfen seyn."

„Nein heut'! bei meiner Ritterschaft!
„durch meine, nicht durch Feuers Kraft."
So spricht der Held, ihn Kraft durchdringt
das Schwert er hoch in Lüften schwingt.

Den größten Teil seines Lebens (1787—1862) verbrachte Uhland in seiner Geburtsstadt Tübingen. An seine Tübinger Studienzeit schloß sich zur weiteren juristischen Ausbildung eine Reise nach Paris an. Doch nicht das Recht, sondern die altfranzösische Poesie wurde dort sein Studium. Er übte nach der Heimkehr wohl die Advokatur aus, aber das ihm von Natur und Neigung zugewiesene Berufsfeld öffnete sich ihm erst, als er 1829 Professor der deutschen Literatur in Tübingen wurde. Leider währte die ihn beglückende Wirksamkeit nur kurze Zeit, da das seit Wangenheims Rücktritt reaktionäre Ministerium den Abgeordneten zwang, zwischen seinem Lehramt und seinem Sitz im Landtag zu wählen, er aber das Ausharren auf dem politischen Kampfplatz für seine Pflicht hielt. Der nur dreijährigen Dozententätigkeit Uhlands danken wir die unerreicht trefflichen Vorlesungen über die ältere deutsche Poesie, welche die Sammlung seiner „Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage" eröffnen. Wie seine echte deutsche Kernart Uhland an Jakob Grimms Seite stellt, so steht er durch seine Erklärung der altgermanischen Poesie, Götter- und Heldensage und seine Forschungen über das deutsche Volkslied vorn an unter den Mitarbeitern der Brüder Grimm.



Ludwig Uhland. Nach einer kolorierten Photographie von Buchner in Stuttgart (1859), im Besitz des Herrn Dr. L. Meyer in Stuttgart.

Die gründliche Sagen- und Literaturkenntnis gab Uhlandischen Gedichten wie den Troubadourromanzen „Sängerliebe" und „Bertran de Born", den prächtigen Rolandballaden nicht minder als „Merlin", „Held Harald", „Taillefer" ihre Sicherheit und Fülle. Schon Uhlands erste Gedichte in Seckendorfs „Musenalmanach für 1807" schöpften aus dem „Heldenbuch" (vgl. Bd. I, S. 235), für Arnims „Einsiedlerzeitung" sandte er die echt romantische Ballade von „Königssohn und Schäferin" ein, für Fouqués „Musen" 1812 das Lied von „Siegfrieds Schwert", das die schon drei Jahre früher gedichtete Schwertgewinnung eines jungen Recken (siehe die beigeheftete Tafel „Ein Gedicht Ludwig Uhlands") auf den bestimmten Sagenhelden übertrug. Die wissenschaftliche Einsicht in das Wesen des Volksepos mochte dazu mitwirken, daß er seinen schwäbischen Heldensang „Graf Eberhard der Rauschebart" (1815) in einzelne selbständige Lieder zerlegte, für welche er die Nibelungenstrophe wählte.

Uhlands geplantes Nibelungendrama kam so wenig wie viele andere seiner dramatischen Entwürfe zur Ausführung, und die beiden vollendeten Dramen „Ernst, Herzog von Schwaben" aus der deutschen Sage (vgl. Bd. I, S. 90) und „Ludwig der Baier" (1818 und 1819) sind durch schöne Sprache und edle Gesinnung, doch nicht durch dramatische Kraft ausgezeichnet. Wenn Uhland auch mit seinen Frühlingsliedern an Töne der Minnesänger erinnert, für zarte Liebe und frischen Humor das rechte Wort findet, sein

Herrschgebiet, in dem er als König waltet, ist die Ballade. Seine Schaffenskraft war am Eingang der dreißiger Jahre bereits im Versiegen, aber seit seiner ersten Gedichtsammlung von 1815 ist er der Lieblingsdichter des deutschen Volkes, das in seinem schlichten, treuen, von aller Überschwenglichkeit freien und festgegründeten Wesen sein bestes Selbst wiederfühlt. Nicht äußerlich von der romantischen Schule hat Uhland die romantischen Bestandteile seiner Dichtung überkommen, sondern selbständig fand er in Liebe zu unverfälschter deutscher Eigenart den Weg zurück zur alten Sagenherrlichkeit. Ein Zug von Reinheit und Gesundheit durchzieht sein ganzes Dichten und Forschen. „Beharrlich, prunklos, stark und echt", so hat Geibels warm charakterisierender Nachruf den schwäbischen Meister in „seiner stillen Hoheit" gepriesen, den wir zwar nicht unseren Größten zuzählen könnten, dem aber das schöne Lob gebühre, daß er in seines Volkes Mitte „unwandelbar ein Spiegel vaterländischer Sitte, ein Herold deutscher Ehren war".

Als Uhlands ersten Schüler bezeichnete sich Gustav Schwab (1792—1850), der als Mitherausgeber des „Deutschen Musenalmanachs" den schwäbischen Kreis nach außen vertrat, bis Chamisso die Taktlosigkeit beging, dem „Musenalmanach für 1837" das Bild Heines voranzusetzen, der, wie Schwab an Anastasius Grün schrieb, „meinen geliebten Freund und Meister Uhland mit dem schnödesten Neide verunglimpft". Seine schwäbischen Sangesgenossen und Lenau, die sich Heines wegen alle von dem Almanach zurückzogen, bestimmten Schwab mit vollem Rechte zu dieser Kundgebung. Als Leiter des poetischen Teils des Cottaschen „Morgenblattes" hat Schwab Lenau in die Literatur eingeführt und manch junges Talent gefördert. Mit seiner geschickten und stilvollen Wiedererzählung der „Deutschen Volksbücher" (1836) beteiligte er sich bescheiden an Uhlands germanistischen Bestrebungen, wie er bei seinem Romanzenkranz aus Herzog Christophs Jugendleben (1819) Uhlands „Rauschebart" vor Augen hatte. Einige schwäbische Balladen, wie „Das Mahl zu Heidelberg", kommen den Uhlandischen nahe, ohne daß Schwab, der als eifriger Bewunderer Platens auch von diesem lernte, als unselbständiger Nachahmer gelten dürfte.

Mit dem volkstümlichen „Lied eines abziehenden Burschen" („Bemooster Bursche zieh' ich aus", 1814) hat Schwab Burschen und Philistern aus der Seele gesungen, wie es ähnlich dem Weinsberger Oberamtsarzt Justinus Kerner mit seinem allgemeiner gehaltenen „Wanderlied" („Wohlauf! noch getrunken") gelang.

Mit Schwab teilt Kerner (1786—1862) den Zug christlicher Frömmigkeit, der dem freidenkenden Uhland fremd ist. Bei Kerner nimmt dieser Zug die Richtung aufs Geheimnisvolle. Ein Vorläufer, aber ein ehrlicher und im übrigen gesund empfindender Vorläufer des Spiritismus, hat der Geistergläubige 1829 in den zwei Bänden „Die Seherin von Prevorst" seine vermeintlichen Erfahrungen aus dem „Zwischenreich", über das innere Leben des Menschen und das Hereinragen einer Geisterwelt in die unsere veröffentlicht. Nicht bloß Immermann hat im vierten Buche des „Münchhausen" („Poltergeister in und um Weinsberg"), auch Uhland hat den Spaß verstehenden Freund mit Spott über seine Geisterseherei nicht verschont. Aber seit den Tübinger Studententagen hielten die beiden Freunde und Verwandten, obwohl sie politisch in verschiedenen Lagern standen, treu zusammen. Kerners Versuche, im „Poetischen Musenalmanach für 1812" und „Deutschen Dichterwald" einen neuen Sammelplatz für romantische Lyriker zu gründen, setzten nur die Pläne der Tübinger Zeit fort, in der Kerner, Uhland, Karl und August Mayer sich zu einem handschriftlichen „Sonntagsblatt" vereinigt hatten. In Karl Mayers

Mitteilungen „Uhland, seine Freunde und Zeitgenossen" liegen die unmittelbaren Zeugnisse für das humorgewürzte Treiben dieses Tübinger Dichterbundes vor, während Kerner selbst in den für Nichtschwaben schwerverständlichen „Reiseschatten von dem Schattenspieler Luchs" (1811) und in dem „Bilderbuch aus meiner Knabenzeit" (1849) Dichtung und Wahrheit in seiner reizend-launigen Weise vorbringt. Sammlungen seiner lyrischen Gedichte gab Kerner 1826, 1834 und zuletzt 1859 („Winterblüten") heraus.

Steht Uhland unter allen deutschen Balladendichtern in erster Reihe, so ist Kerner, dessen Balladen vom „reichsten Fürsten" und von „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grab" an Volkstümlichkeit hinter keinen Uhlandschen zurückbleiben, neben Mörike der hervorragendste Lyriker der schwäbischen Schule. Eine wehmütige Weichheit, die keineswegs aus Schwäche hervorgeht, und neben der ein ursprünglicher Humor hervorschaut, durchzieht die Gedichte. Aus ihnen spricht die Herzlichkeit und liebenswürdige Kindlichkeit des Mannes, der, wie er die Naturfülle seiner schwäbischen Heimat als „schwäbischer Dichterschule Meister" preist, so auch wahrheitsgemäß von sich sagen durfte:

Ich hab' mich stets gehalten	die Menschen ließ ich schalten,
an die Natur so warm,	Gott! — die sind kalt und arm,

und der doch in seinem ärztlichen Beruf ein unermüdlich tätiger Menschenfreund war und in seinem Dichterheim „zu Weinsberg, der gepriesnen Stadt", am Fuß der Weibertreu, weitberühmte Gastfreundschaft gegenüber den Vertretern der verschiedensten künstlerischen und politischen Richtungen übte.

Neben den drei Balladen- und Liederdichtern Uhland, Kerner, Schwab bilden dann wieder als Erzähler und Lyriker Hauff, Mörike und Hermann Kurz eine zweite Gruppe. Daneben fand die in Schwaben bis zurück in das 16. Jahrhundert nachweisbare mundartliche Dichtung schon vor Vischers Dialektlustspiel „Nicht Ia" in dem Maichinger Schullehrer Gottlieb Friedrich Wagner (1774—1839) einen frischen Vertreter, der unter anderem des alten Weise „Bäurischen Macchiavel" (vgl. S. 96) in dem Schauspiel „Die Schulmeisterswahl zu Blindheim" (1824) zu einem echt schwäbischen, zeitgemäßen Volksstück umzugestalten wußte.

Zum Wesen des schwäbischen Dichterkreises gehört es aber, daß den Führern sich auch eine Schar untergeordneterer, doch immerhin liebenswürdig frischer Talente anreiht. An ihrer Spitze erscheint Schwabs Amtsgenosse am Stuttgarter Gymnasium, Gustav Pfizer (1807—90), der in der Romanzenreihe von Ezzelin wie in anderen Balladen bedeutende Stoffe zu wählen und gut zu behandeln verstand, seine Freiheitsbegeisterung ebenso in Angelegenheiten der Heimat wie beim griechischen Aufstand mannhaft und würdig in Liedern aussprach. Mehr Erfolg als Pfizers Verdeutschung Byrons erntete der Uhland-Biograph Friedrich Notter (1801—84) mit seiner Dante-Übersetzung. Paul Pfizers berühmter „Briefwechsel zweier Deutschen" enthält tatsächlich Schreiben, die Notter an seinen Freund gerichtet hat. Im Drama war Notter ebenso nur ein kurzer Stuttgarter Bühnenerfolg beschieden wie Johann Georg Fischer („Kaiser Friedrich II."; „Florian Geyer", 1886; „Kaiser Maximilian von Mexiko"). Als Lyriker dagegen hat Fischer noch ein Jahr vor seinem Tode (4. Mai 1897), als er, der letzte Überlebende des ganzen Freundeskreises, seine Lieder- und Epigrammensammlung „Mit achtzig Jahren" herausgab, dasselbe warme Naturgefühl, die einfach-innige Empfindung und den ernstidealen Sinn bewährt, der 1854 seiner ersten Gedichtsammlung ihr echt poetisches Gepräge gab. In Oden und Distichen nicht minder als in seinen Reimstrophen zeichnet sich Fischer durch formale Vollendung aus.

In die Dichtung dieser der Mehrzahl nach gleich Uhland demokratisch gesinnten, bürgerlichen Poeten bringt Lenaus Herzensfreund, der Graf Friedrich Alexander

von Württemberg (1801—44), mit seinen „Liedern eines Soldaten im Frieden" und „Liedern des Sturms" den Ton kampflustiger Sehnsucht eines ritterlich-edlen Kriegsmannes. Hatte schon Wilhelm Hauff, der Dichter des „Lichtenstein"-Romans (vgl. S. 399), das schöne Lied von „Soldatentreue" und -ehre: „Wohl dem, der geschworen zur Fahne den Eid", die volkstümlichen Lieder von dem den Reitern zum Tode leuchtenden Morgenrot und „Steh' ich in finstrer Mitternacht" gedichtet, Uhland in seinem Lob des „guten Kameraden" das beste neuere Soldaten- und Volkslied geschaffen, so sang der mit Schwert und Harfe bewehrte Sproß des württembergischen Königshauses frische Streitlieder gegen alle Feinde deutschen Wesens.

Die religiöse Dichtung, mit der vaterländischen verbunden, pflegten innerhalb der schwäbischen Dichterschule hauptsächlich der Stuttgarter Stadtpfarrer Albert Knapp (1798—1864), der auch eine elegische Sammlung „Hohenstaufenlieder" schrieb, mit seinen pathetischen „Christlichen Gedichten" (1829) und der Hofprälat Friedrich Karl von Gerok (1815—90), neben ihnen der Ofterdinger Pfarrer Friedrich Julius Krais (1807—78). Krais steht selbst wieder unter Knapps wie dieser unter Klopstocks und Schubarts Einwirkung. Gerok ist durch seine vielverbreiteten „Palmblätter" (1857) und „Pfingstrosen" der erfolgreichste unter allen neueren religiösen Dichtern geworden. Etwas rhetorisch, aber gewandt und geschmackvoll weiß er aus biblischen Vorgängen Gedanken und Betrachtungen zu entwickeln.

Die unüberbrückbaren Gegensätze der Überzeugung und Weltanschauung aber treten uns selbst innerhalb der doch ziemlich enggeschlossenen schwäbischen Schule vor Augen, wenn wir Geroks strenggläubigen „Palmblättern" die Gedichtsammlungen der beiden Ludwigsburger Gelehrten und Hegelianer gegenüberstellen: das „Poetische Gedenkbuch" von David Friedrich Strauß (1808—74), des Verfassers des „Lebens Jesu" und der Streitschrift vom „alten und neuen Glauben" (1872), und des Ästhetikers Friedrich Theodor Vischer (1807—87) „Lyrische Gänge" (1882). In Strauß' epigrammatisch zusammenfassenden, gehaltvollen Reimen, die der Schmerz um die durch seine eigene Schuld von ihm geschiedene Frau durchklingt, wie in den stürmisch bewegten, meist weiter ausgreifenden Strophen und freien Rhythmen Vischers fesselt mehr die Gedankenfülle des berühmten Verfassers der tiefstschürfenden deutschen „Ästhetik" (1847—58) und des allseitig gebildeten Kritikers als der eigentlich dichterische Reiz.

Vischers wohlberechtigter Ärger über die Faustausleger, der bei ihm nur leider mit einer höchst bedauerlichen eigenen Verkennung der Goetheschen Altersdichtung Hand in Hand ging, ließ ihn als Deutobold Mystifizinsky die aristophanische Satire „Faust, der Tragödie dritter Teil" (1862) gegen die „Stoffmeier und Sinnhuber" dichten. Den urwüchsigen Vollmenschen, der mit seinem tiefen Gemüt und Geist, seiner Hitze und Starrköpfigkeit selber ein Prachtmuster schwäbischer Stammesart aufweist, lehrte 1878 Vischers Roman „Auch Einer" kennen und schätzen. Die mit männlich kräftigem Humor einsetzende Geschichte, die in der Pfahlbaunovelle ihre scharfe Spitze zugleich gegen die historischen Romane und das Christentum richtet und selbst unter Jean Pauls Nachwirkung steht, weicht allerdings von der gewohnten Romanart beträchtlich ab. „Auch Einer" ist ein eigenwilliges Werk, aber auch so einzigartig wie der bedeutende Mensch, der aus dem Buch lebendig herausspricht, einer der geistvollsten deutschen Romane, in den man immer mit neuem Genusse, neuer Belehrung sich vertieft.

Seiner politischen Gesinnung wegen fand sich Vischer 1855 bewogen, seine Tübinger Professur für ein Jahrzehnt mit einem Lehramt am Züricher Polytechnikum zu vertauschen, von wo er dann als Professor am Polytechnikum zu Stuttgart in seine Heimat zurückkehrte. In Zürich hatte er sich mit dem ihm geistesverwandten Gottfried Keller befreundet, wie

er zu Hause mit Uhland und Mörike eng verbunden war. Mörikes „Maler Nolten" und Kellers vom „Nolten" beeinflußter „Grüner Heinrich" galten Vischer als die Höhepunkte der nachgoetheschen Erzählungskunst. Doch es währte lange, bis Eduard Mörikes (1804—75) „Maler Nolten" (1832) und „Gedichte" (1838) neben seines Landsmanns Hauff vielgelesenem „Lichtenstein" und Novellen, neben Uhlands Balladen gebührende Beachtung fanden. Erst seit dem Erscheinen der wunderbar zarten, poesiedurchhauchten Novelle „Mozart auf der [letzten] Reise nach Prag" (1856) erkannte man allmählich auch außerhalb der württembergischen Grenzen den milden, abgeklärten Zauber von Mörikes Dichtung, der Theodor Storm bereits in seiner Kieler Studienzeit „Anregung und Befriedigung und reine Freude" dankte, in der Moritz von Schwind beglückt die seiner Malkunst verwandte Eigenart begrüßte, wie Hugo Wolff mit Vorliebe Mörikeschen Liedern seine Klänge lieh.



Eduard Mörike. Nach der Lithographie von B. Weiß (1851), mit Genehmigung der G. J. Göschenschen Verlagsbuchhandlung in Leipzig.

Soweit äußere Einflüsse auf eine so still in sich gekehrte, weltscheue Natur wie die Mörikes bestimmend einwirken konnten, haben der Landaufenthalt während seiner Vikariatszeit und die neun idyllischen Jahre seines Pfarramts zu Kleversulzbach (1834 bis 1843) ihn noch bestärkt in seiner durchaus naiven Empfänglichkeit für die Natur („Die schöne Buche", „Septembermorgen") und das natürliche, ungeschminkte Empfinden des Volkes („Soldatenbraut", „Begegnung"). Der Ton des Volksliedes („Suschens Vogel") ist für ihn der selbstverständliche; die Gestalten der Volksphantasie weiß er in den Märchen vom Stuttgarter Hutzelmännlein und von der schönen Lau in Handlung zu setzen, als könnte das alles gar nicht anders sein, während er die antiken Formen in kleineren Gedichten so tadellos wie Platen handhabt, in der größeren „Idylle vom Bodensee" im Hexameter sich gemütlich freier ergeht. Wenn irgendwo, so darf von Mörikes Idylle vom alten abgedankten Turmhahn, der in die Studierstube des ländlichen Pfarrherrn versetzt ist und über dessen, d. h. Mörikes, eigenes Tun und Treiben, Arbeiten und Brüten seine Gedanken erzählt, das Wort „gemütlich" gebraucht werden. Hier lebt vor dem Leser das ganze Anheimelnde der Kleversulzbacher Idylle auf, in der sich der dichtende Pfarrer so glücklich fühlte und seinen schalkhaften Humor in Liedern und Zeichnungen spielen ließ. Erst 1851 übernahm Mörike eine Lehrerstelle an dem Stuttgarter Katharinenstift. In Stuttgart arbeitete er den „Maler Nolten" um, der in seiner ersten wie der nicht glücklichen zweiten Fassung den sonst so klar um sich blickenden Dichter auf den phantastischen Bahnen der romantischen Nachahmer von Goethes „Wilhelm Meister" zeigt.

Wie freundlich belehrend Mörike auf jüngere Dichter einwirken konnte, erweist sein Briefwechsel mit Hermann Kurz (1813—73), dessen erster Versuch in der Novelle „Das Wirtshaus gegenüber" (1836), die Nachahmung Tiecks und Mörikes deutlich erkennen

läßt. Kurz ist außer Waiblinger der einzige unter den schwäbischen Dichtern, der zeitlebens mit Not und Sorge zu kämpfen hatte. In seinen „Denk- und Glaubwürdigkeiten" hat er ein treues Bild des kleinstädtischen Lebens in seiner Geburtsstadt Reutlingen entworfen. Er selbst geriet als Schüler von Strauß bald in Zwiespalt zwischen dem ihm auferlegten theologischen Beruf und seiner Überzeugung, wie er politisch der herrschenden Staatsordnung feindlich gegenüberstand. Allein, wie freimütig er auch den demokratischen „Beobachter" von 1848 an sechs Jahre hindurch leitete, er stimmte unbekümmert um die Meinung seiner Parteigenossen schon 1845 Pfizer zu: „Nach Preußen müssen unsere Blicke gerichtet sein. Wenn Preußen sich bewegt, dann wird auch in die anderen Schlummerhallen und das Traumgemurmel der verzauberten Schläfer Leben kommen." Wie der Dichter aber in der Fron des journalistischen Parteidienstes und mit politischen Prozessen gepeinigt, fast zusammenbrach, das hat seine Tochter Isolde, die Erbin von ihres Vaters Dichtergabe, 1906 im Lebensbilde ihrer Eltern geschildert. Um in den engen, bedrückenden Verhältnissen wenigstens „auf eine honette Art zugrunde zu gehen", suchte er sich mit Übersetzungen den Lebensunterhalt zu verdienen, bis er endlich 1866 an der Tübinger Universitätsbibliothek eine schlecht besoldete arbeitsreiche Stelle bekam.

Aus Kurz' trefflichen Übersetzungen ragen die von Ariosts „Rasendem Roland" und Gottfrieds von Straßburg Epos „Tristan und Isolde", zu dem er einen Schluß hinzudichtete (1844), besonders hervor. Von seinen beiden Geschichtsromanen, die ein Bild der schwäbischen Kultur unter Herzog Karl Eugen geben sollten, „Schillers Heimatjahre" (1849) und der Volksgeschichte vom „Sonnenwirt" (1854), die den gleichen Stoff wie Schillers „Verbrecher aus verlorener Ehre" behandelt, ist ersterer der beste deutsche Künstlerroman, ja das Muster eines historischen Romans, der neben Walter Scott mit Ehren bestehen kann. Dem „Sonnenwirt" fehlt der Schluß, da er nur die psychologische Entwickelung, wie des Sonnenwirts Sohn zum Verbrecher wurde, diese aber mit vollendeter Meisterschaft gibt. Um die beiden Romane gruppieren sich Novellen voll Humor und Geist, so daß Paul Heyse, dem das Verdienst der „Rettung" des Menschen und Dichters Kurz zukommt, sich 1871 bei Gründung des „Deutschen Novellenschatzes" keinen besseren Mitherausgeber als den eigenartigen schwäbischen Novellisten zu wählen wußte.

Der Vermittler zwischen der schwäbischen Dichterschule und den österreichischen Schriftstellern ist Nikolaus Lenau, der im Haus der Novellendichterin Emma Niendorf (Frau von Suckow) zu Stuttgart seine zweite Heimat fand und mit den schwäbischen Dichtern aufs freundschaftlichste verbunden war. Die Schranken, welche die kaiserlich königliche Zensur gegen die protestantische Geistesbildung aufgerichtet hatte, vermochten freilich nur die deutsche Philosophie, nicht die deutsche Dichtung fernzuhalten. Aber die Absperrung übte einen Druck auf die Gestaltung der österreichischen Literatur, und die aus Norddeutschland eingewanderten Schriftsteller, wie Gentz, Friedrich Schlegel, Adam Müller, Werner, trugen mehr zur Dämpfung als Hebung des geistigen Lebens bei. Nicht für die deutsche, wohl aber für die österreichische Literatur bildet der Zusammenbruch des Metternichischen Systems in der Märzrevolution des Jahres 1848 einen deutlich erkennbaren Abschnitt. In das literarische Leben des vormärzlichen Österreich gewähren die „Denkwürdigkeiten" und Briefe der feingebildeten, vielseitigen Dichterin Karoline Pichler (1769—1843) einen lehrreichen Einblick. Ihr Salon war neben dem berühmten „silbernen Kaffeehaus" Neuners in der Plankengasse der Sammelpunkt für die in Wien lebenden Dichter, Gelehrten, Schauspieler und Musiker. Ganz verschieden von der „neuen Ära" nach 1848 wirkte der alte Polizeistaat auf das Leben und Schaffen seiner Dichter, für die ebenso wie für Grillparzer selbst dessen Wort Geltung hat:

Hast du vom Kahlenberg das Land dir rings besehn,
so wirst du, was ich schrieb und was ich bin, verstehn.

Die österreichische Aufklärung (vgl. S. 215) endete mit Kaiser Josephs Tod als ein kurzes Zwischenspiel, doch das Josephinertum hatte in der Literatur feste Wurzeln geschlagen. Einmal noch wurde das Volk aus seinem Schlummer aufgerufen, aber mit dem völligen Mißlingen des Kampfes von 1809 kam für lange hinaus jene Staatskunst ans Ruder, die in der Einschläferung und Lahmlegung aller geistigen Kräfte der Weisheit letzten Schluß erkannte. Gefährlich schien, wer „über sich gedacht". Von den Schwesterkünsten allen pries Grillparzer 1826 die Tonkunst als die in ängstlich-schwerer Zeit einzig freie. Die höhere Sprache von Beethovens Symphonien und Sonaten verstand „kein Häscherchor", und Franz Schubert (1797—1828) fühlte sich, so ärmlich auch seine Lebensverhältnisse blieben, doch wohl in seiner Vaterstadt Wien und konnte sich hier zum größten deutschen Liederkomponisten, zum herrlichsten Dolmetsch von Goethes Liedern und Balladen entwickeln. Wohl erwarben sich die „Wiener Jahrbücher der Literatur" überall Ansehen, nachdem Johann Ludwig Deinhardstein, der Dichter eines Hans Sachs-Dramas (1827), das von Goethe durch einen eigenen Prolog geehrt wurde und noch Wagners „Meistersingern" einigermaßen zur Vorlage diente, 1829 mit der Leitung der Zeitschrift betraut worden war. Goethe, Grimm und Immermann lieferten Beiträge. Allein auf die österreichische Literatur selbst übten die „Wiener Jahrbücher" geringen Einfluß aus; hatte Metternich die wissenschaftliche Zeitschrift doch nur ins Leben gerufen, um das Ausland über das bildungsfeindliche Wesen seines Regiments zu täuschen, ähnlich wie die Akademie gegründet wurde, um die Mitschuld der Wiener Regierung am Bauernaufstand in Galizien zu vertuschen, so daß Grillparzer schelten konnte, die wahren Gründe der Akademie seien die galizischen Bauern.

Vor Grillparzers Hervortreten suchten Heinrich Joseph von Collin (1771 bis 1811) und sein jüngerer Bruder, Matthäus Casimir, geborene Wiener, das österreichische Drama aus dem Gottschedianismus Ayrenhoffs (vgl. S. 218) in Schillers Bahnen zu leiten.

In Balladen („Kaiser Max auf der Martinswand") nach Schillers Vorbild und 1809 mit den das Kaiserhaus preisenden „Wehrmannsliedern" (vgl. S. 367) schuf der ältere Collin Dichtungen, die in Österreich dauerndes Ansehen gefunden haben. Nach der Wiener Aufführung seines „Regulus" (1802) rühmten ihn seine engeren Landsleute als den österreichischen Schiller, während dieser selbst im „Regulus" nur Regelmäßigkeit der Form, keinen poetischen Gehalt fand, Goethe das ganze Trauerspiel als einen Mißgriff verurteilte.

Gerade die Behandlung Shakespearescher Stoffe — zu Collins „Coriolan" (1804) schrieb Beethoven die Shakespeares würdige Ouvertüre — zeigt, wie sehr Collin trotz äußerlicher Anlehnung an Schiller noch ganz vom französischen Klassizismus beherrscht war. Aber in dem gleichen Jahre, das Collins „sämtliche Werke" brachte, 1814, übernahm Joseph Schreyvogel (1768—1832) als Hoftheatersekretär und Dramaturg die Leitung des Burgtheaters. Die achtzehn Jahre seiner Amtsführung, über deren innere Geschichte Schreyvogels „Tagebücher" Aufschluß geben, sind die Glanzzeit des Burgtheaters; sie haben dessen Ruhm begründet. Zwei Jahre hatte Schreyvogel in Jena zugebracht und das weimarische Theater beobachtet, ehe er 1797 in seine Vaterstadt Wien zurückkehrte, wo er unter seinem Schriftstellernamen West 1807 das „Sonntagsblatt" gründete und in der Hauptsache selbst schrieb, einen späten, aber den trefflichsten Nachzügler der moralischen Wochenschriften. Von Schreyvogels eigenen Dichtungen hat sich freilich keine

erhalten; von seinen Bearbeitungen wird mit kaum vermindertem Beifall des Spaniers Moreto „Donna Diana“ (1819) noch gespielt. Aber wie Schreyvogel die Begabung des Berliners Karl Töpfer (1792—1871), dessen Lustspiele in Wien ihre erste Aufführung erlebten („Des Königs Befehl“, 1821), entdeckte, so erwarb er sich das Verdienst, dem größten Dichter Österreichs, einem der größten deutschen Dramatiker die Bühne eröffnet zu haben: Grillparzer.

Mit fünfundvierzig Jahren hat Franz Grillparzer seine Selbstbiographie geschrieben. Mit dem Leben und seinen Hoffnungen hatte er damals bereits abgeschlossen, wenn er auch erst 1856 von dem durch dreiundzwanzig Jahre bekleideten Posten des Archivdirektors im Finanzministerium zurücktrat. Nicht dem dichterischen Schaffen, wohl aber der Veröffentlichung seiner Arbeiten hatte er entsagt, seit am 6. März 1838 seine geliebten Wiener ihm sein Lustspiel „Weh dem, der lügt!“ niedergezischt hatten. Auch Laubes siegreiche Zurückführung seiner Dramen auf das Burgtheater konnte nichts an der entschlossenen Schweigsamkeit des früh vergrämten und verbitterten Dichters ändern. Erst nachdem er in seiner Vaterstadt Wien, in der er am 15. Januar 1791 geboren worden war, am 21. Januar 1872 die Augen geschlossen hatte, kamen auch seine späteren Werke ans Licht. Die weitere Erschließung seines Nachlasses gewährte Einblick in seine Tagebücher, in den ganz ungeheuern Reichtum seiner dramatischen Versuche und Entwürfe, seiner Satiren und dramaturgischen Studien, lehrte ihn als Lyriker und als einen der hervorragendsten unter den deutschen Epigrammendichtern kennen.

Der 31. Januar 1817, an dem das Trauerspiel „Die Ahnfrau“ im Theater an der Wien zum erstenmal aufgeführt wurde, machte Grillparzer mit einem Schlage zum berühmten Dichter. Seit Schillers „Räubern“ und auch später wieder ist kein Dramatiker aufgetreten, in dessen Erstlingswerk „alle Brandfackeln der Poesie sprühten“ wie aus den vierfüßigen Trochäen und Reimen von Grillparzers gespenstischer Schicksalstragödie. Aber es war eine Schicksalstragödie (vgl. S. 371). Und wenn dies der „Ahnfrau“ bei ihrem Erscheinen, als jene für Platen so „entsetzlichen, mystischen Produkte“ Mode waren, zum Vorteil ausschlug, so haftete sich doch dadurch an Grillparzer selbst hartnäckig der Vorwurf des Schicksalsdichters, obwohl nur dies eine Jugendwerk der verfemten Gattung angehört. Doch nicht einmal die „Ahnfrau“ rechtfertigt ohne weiteres eine Zusammenstellung mit Werner und Müllner, wie sie dem Stück bei Lob und Tadel der Kritik und auch in Platens „Verhängnisvoller Gabel“ widerfuhr. Der entnervenden Unterwerfung der eigenen Tatkraft, Persönlichkeit und Verantwortung unter Zufall und Schicksal setzt auch Grillparzers alter Freiherr von Borotin die Mahnung entgegen, die Schuld der Ahnen könne nicht die Freude am eigenen Werte mindern, nur eigene Sünden sollten in uns die Furcht wecken, schuldbeladenen Vorfahren zu gleichen. Müllners „Schuld“ verweist die Frage nach dem „Warum“ ans Jüngste Gericht. Der letzte, als Kind geraubte Sprosse der Borotins, der Räuberhauptmann Jaromir, wirft die den neuesten psychologischen und kriminalistischen Anschauungen entsprechende Frage auf, ob der unter Räubern aufgewachsene Sohn des Räubers denn so ganz der verdammenswürdige Verbrecher und nicht vielmehr das Opfer seiner Umgebung und notwendigen Entwickelung, seines Milieu, sei. Auf die Gestaltung des düsteren, an Stimmung und unheimlicher Gewalt fast einzigen Räuber- und Gespensterstückes haben Schillers „Räuber“ und die ihnen folgenden Räuberdichtungen natürlich eingewirkt. Das Verhältnis Karl Moors zu Amalia erscheint noch gesteigert, indem die ahnungslos liebende Berta zugleich auch Jaromirs Schwester ist. Die unmittelbare Quelle der „Ahnfrau“ will man in Karoline Pichlers Novelle „Der schwarze Fritz“ herausfinden. Wenn aber Grillparzer noch 1846 auf seine Jugendeindrücke, die Geister- und Feenmärchen des Leopoldstädtischen Theaters, hinwies, so tritt gerade bei der gespensterhaften „Ahnfrau“ und dem Märchenspiel „Der Traum ein Leben“ dieser Einfluß greifbar hervor. Wien, das nach Grillparzers eigenem Geständnis als „Capua der Geister“ mit entnervendem Sinnenhauch die Geisteskraft seiner Dichter lähmte, bot doch in seiner lebensvollen Volksbühne (vgl. S. 217) Dramatikern wie Grillparzer, Raimund, Bauernfeld, ja noch Anzengruber fruchtbaren Boden für eigenartiges, höheres Schaffen.

Grillparzer legte schon 1818 mit seinem zweiten Trauerspiel „Sappho“ eine glänzende Probe ab von seiner Begabung, das Volkstümliche und Klassische in reiner Kunstvollendung ohne Zuhilfenahme romantischer Schauer zu vereinigen.

In welch einziger Art es der „Sappho“ gelungen ist, die Schönheit von Goethes Iphigenien-Sprache von innen heraus nachzubilden, wird erst völlig erkennbar durch den Vergleich mit deren äußerlicher Nachbildung bei Grillparzers Rivalen, in Halms „Sohn der Wildnis“ und „Iphigenie in Delphi“. Aus eigenen Seelenschmerzen hat Grillparzer die Tragik des Künstlertums gestaltet. Für das übervolle Herz und den hohen Flug ihres Geistes findet Sappho kein Verständnis, und ob die Kunst ersetzen könne, „was das Leben dir entzogen“, diese Frage läßt Grillparzer „die tragische Muse“ in einem lyrischen Gedicht an ihn selber richten. „Sappho“ ist ein Gegenstück zum Goetheschen „Tasso“, aber nicht wie bei Tasso der Kampf der Phanasie des Künstlers, sondern der seines Herzens mit der kalten Welt ist es, an dem Sappho zugrunde geht. Als Dichtung bleibt „Tasso“ unerreicht, aber Grillparzer, der Goethe als den Führer überall im Kreis der Wesen preist, ist dafür in jedem einzelnen Zuge wie im Ganzen das, was Goethe nicht ist, Dramatiker.



Franz Grillparzer. Nach einer Zeichnung von Joseph Schmeller (1826) im Goethe-National-Museum zu Weimar, wiedergegeben in den „Schriften der Goethe-Gesellschaft“, Bd. 10, Weimar 1895.

Der „Sappho“ folgte 1821 die Trilogie „Das goldene Vlies“, der Bearbeitung hellenischer Mythen die historischen Trauerspiele, aus der deutsch-böhmischen Geschichte: „König Ottokars Glück und Ende“ (1825) und aus der ungarischen Geschichte Bankbans Aufopferung für seinen Fürsten: „Ein treuer Diener seines Herrn“ (1828), drei Jahre später die Dramatisierung der Sage von Heros und Leanders Untergang, „Des Meeres und der Liebe Wellen“, dann das Gegenstück zu Calderons „Das Leben ein Traum“, das Märchenstück „Der Traum ein Leben“ (1834) und das aus Gregors von Tours Chronik schöpfende Lustspiel „Weh dem, der lügt!“ Nur einige Auftritte aus der „Esther“ gab Grillparzer 1863 in Emil Kuhs „Dichterbuch aus Österreich“; erst der Nachlaß brachte neben vielen Bruchstücken und unbedeutenden Jugendlustspielen die abgeschlossenen Trauerspiele: „Blanka von Kastilien“, eine noch vor der „Ahnfrau“ entstandene, unselbständige und übertreibende Nachahmung von Schillers „Don Karlos“, und die reifen Alterswerke: „Die Jüdin von Toledo“, „Libussa“ und „Ein Bruderzwist in Habsburg“.

Gleich nach Vollendung der „Sappho“ war Grillparzer durch die Medea-Sage angezogen worden. Und wie bereits Schiller im August 1798 unter Goethes Beistimmung

diesen „herrlichen Stoff" nur als Zyklus und Medea in ihrer ganzen Geschichte gebraucht wissen wollte, so stand auch für Grillparzer von Anfang an die trilogische Behandlung fest.

Von der Bluttat gegen den „Gastfreund" Phryxus an, durch die sich der Kolcherkönig Aietes in den Besitz des „goldenen Vlieses" setzt, müssen wir die Geschicke auf der Bühne sich entwickeln und vollenden sehen. „Die Argonauten" führen Jasons kühnes Werben um den Wiedergewinn des Schatzes und damit um Medeas Liebe vor, und gewaltiger ist der Kampf gegen die unwiderstehliche, verderbliche Leidenschaft in einer herben, überstolzen Jungfrauenseele niemals zur Darstellung gekommen. Aber wie die schwerfällig ungeregelte Sprechweise der dumpfen Barbaren (freie Rhythmen) im „Gastfreund" sich abhebt von der schön fließenden griechischen Rede (Blankverse), so kann dauernd keine seelische Verständigung statthaben zwischen der finsteren kolchischen Priesterin und Jason, dem Jugendfreunde des fröhlich-lichten korinthischen Königskindes Kreusa. Im dritten Stück, „Medea" (s. die beigeheftete Tafel), muß sich der in gemeinsamer Schuld geschlossene Bund des hellenischen Helden mit dem kolchischen Zauberweib lösen, verderblich für sie beide, für alle, die nach dem goldenen Widderfell, diesem althellenischen Nibelungenhort, begehrten.

Zwischen der ersten Idee und der Ausführung der Arbeit erfolgte Grillparzers Reise nach Italien, die er mit stolzen Hoffnungen angetreten hatte, die aber zur Folge hatte, daß er fortan als Religionsfeind dem österreichischen Polizeiregiment verdächtig blieb durch das im Kolosseum entstandene Gedicht „Die Ruinen des Campo Vaccino", zwar eine Nachahmung der Schillerischen „Götter Griechenlands", aber durch den Geist ihrer antiken Geburtsstätte auch voll eigener Kraft und Bedeutung.

So sehr die italienische Reise Grillparzers für den geplanten Zyklus „Die letzten Römer", von dem wir im „Spartakus" größere Reste haben, weitere Anregung hätten geben können, so blieb doch diese Dramenreihe wie eine Hermannstragödie, blieben „Die letzten Könige von Juda", ein „Faust" und ein „Christus" unausgeführt. Die Geschichte selbst, die Grillparzer seit früher Jugend angezogen hatte, hielt ihn zunächst noch fest; vor allem reizte ihn aber „Eines Mächtigen Glück und Ende", d. h. das Geschick Napoleons, zur Dramatisierung. Ein Napoleondrama wäre indessen auf den österreichischen Theatern nie zugelassen worden, und Grillparzer mochte als echter Dramatiker keine Lesedramen schreiben. So gingen Züge von Napoleon auf den mächtigen Slawenkönig Ottokar von Böhmen über, in dessen Besieger Rudolf von Habsburg der loyal gesinnte Grillparzer zugleich Österreich und sein Herrscherhaus verherrlichen konnte. Schon Collin hatte ein Epos „Rudolf von Habsburg" begonnen, der Erlauer Erzbischof Johann Ladislaus von Pyrker (1772—1847) schrieb als Nachahmer Klopstocks (vgl. S. 146) neben einer „Tunisias", deren Inhalt Karls V. Eroberung von Tunis bildet, 1824 auch ein Heldengedicht „Rudolf von Habsburg". Ja, von Grillparzer selbst haben wir die vier ersten Gesänge eines epischen Gedichtes „Die Schlacht im Marchfelde". Aber bei ihm, wie einst bei Schiller, mußte das geplante Heldengedicht, für das er bereits die Hauptquelle seines Trauerspiels, die alte steiermärkische Reimchronik (vgl. Bd. I, S. 144), des im Drama selber auftretenden Ottokar von Horneck ausgenutzt hatte, dem Drang zu dramatischem Gestalten weichen. Metternichs Regierung wollte indessen keine Dramen aus der vaterländischen Geschichte, wie sie der leidenschaftliche österreichische Historiker Joseph von Hormayr, der Mitkämpfer und Geschichtschreiber des Tiroler Aufstandes, von den österreichischen Dichtern forderte. Der jubelnd aufgenommene „Ottokar" verschwand durch tschechischen Einfluß, dem beinahe schon die Beseitigung der eingereichten Handschrift gelungen wäre, rasch von der Bühne und taucht leider auch gegenwärtig nur ab und zu im Spielplan auf. Und doch hätten wir alle Ursache, dieses mit ebenso vaterländischem Geschichtssinn wie mit seltenster dichterischer Kraft durchgeführte deutsche Historiendrama eifriger zu pflegen als die Shakespeareschen Königsdramen. Grillparzers „Ottokar" ist das bedeutendste und vollendetste Geschichtsdrama, das die deutsche Literatur neben Schillers „Wallenstein" überhaupt besitzt. Wohl hat Grillparzer später in der Darstellung der böhmischen Wirren und des Streites der Erzherzoge, die unter Kaiser Rudolfs II. Herrschaft dem Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges vorangingen, in dem hamletartigen Charakter des grübelnden, tatenscheuen Kaisers eine der wunderbarsten dramatischen Gestalten der Weltliteratur geschaffen. Aber dem „Bruderzwist" wie der „Libussa", die im Kampf zwischen ihrer Sehernatur und treu erfüllten Weibespflicht untergeht, merkt man doch die Entfernung des Dichters vom Theater an. Es ist nicht mehr die unmittelbar vorwärts drängende dramatische



am 8 November 849.

16.

III.

Madame.

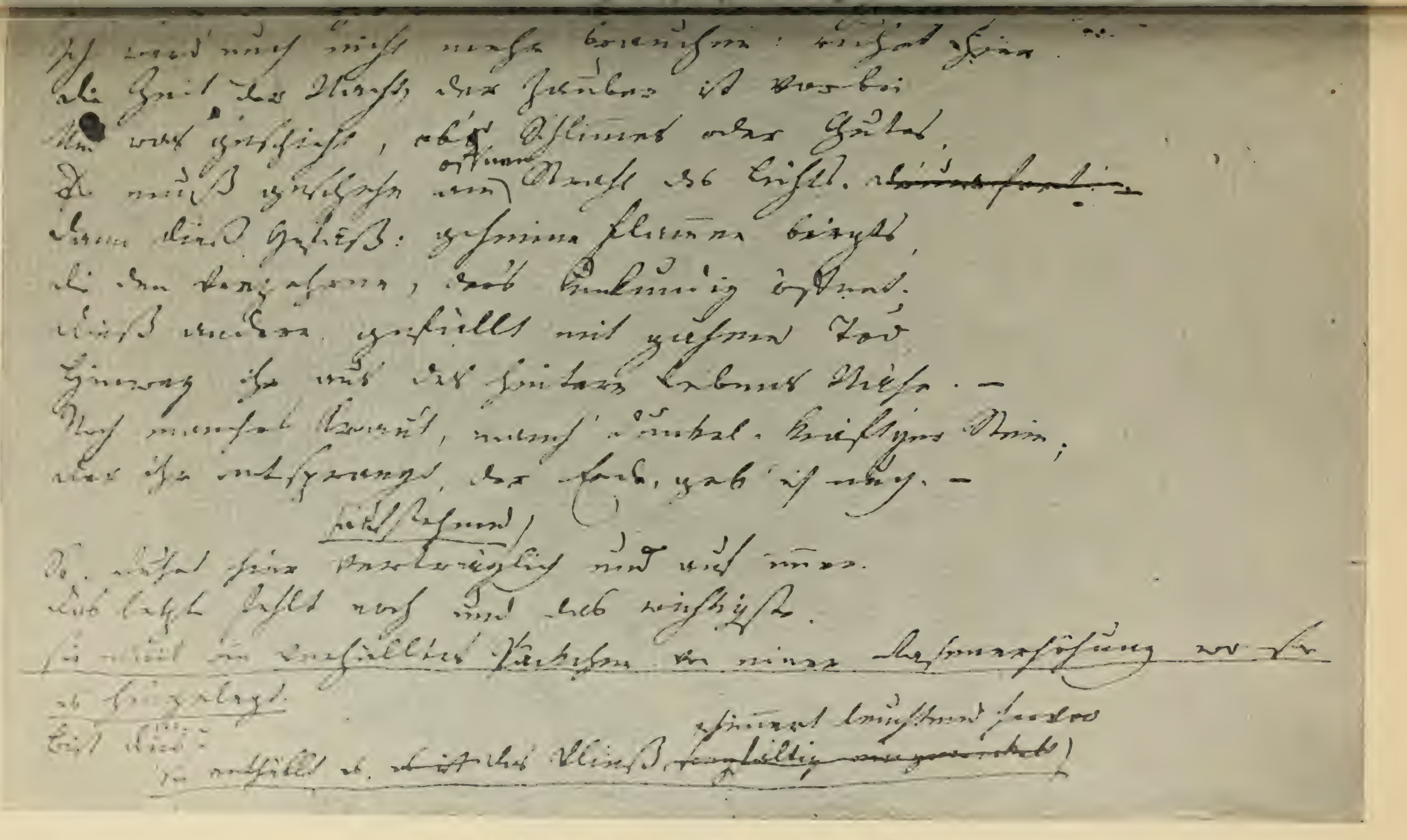
Erster Aufzug

Am Meeres-Ufer. Links im Mittelgrunde ein Boot aufgezogen. Im Hintergrunde das Meer, an dem sich auf einer Landspitze ein Theil der Stadt hinzieht. Früher Morgen bis vor Tagesanbruch.

Ein Oblak steht links im Vordergrund in einem Boote, mit der Schaufel gebückt und [illegible] aufzuräumen. Madame steht auf der andern Seite und [illegible] seiner Arbeit [illegible], der ihm eine [illegible] Kiste [illegible].

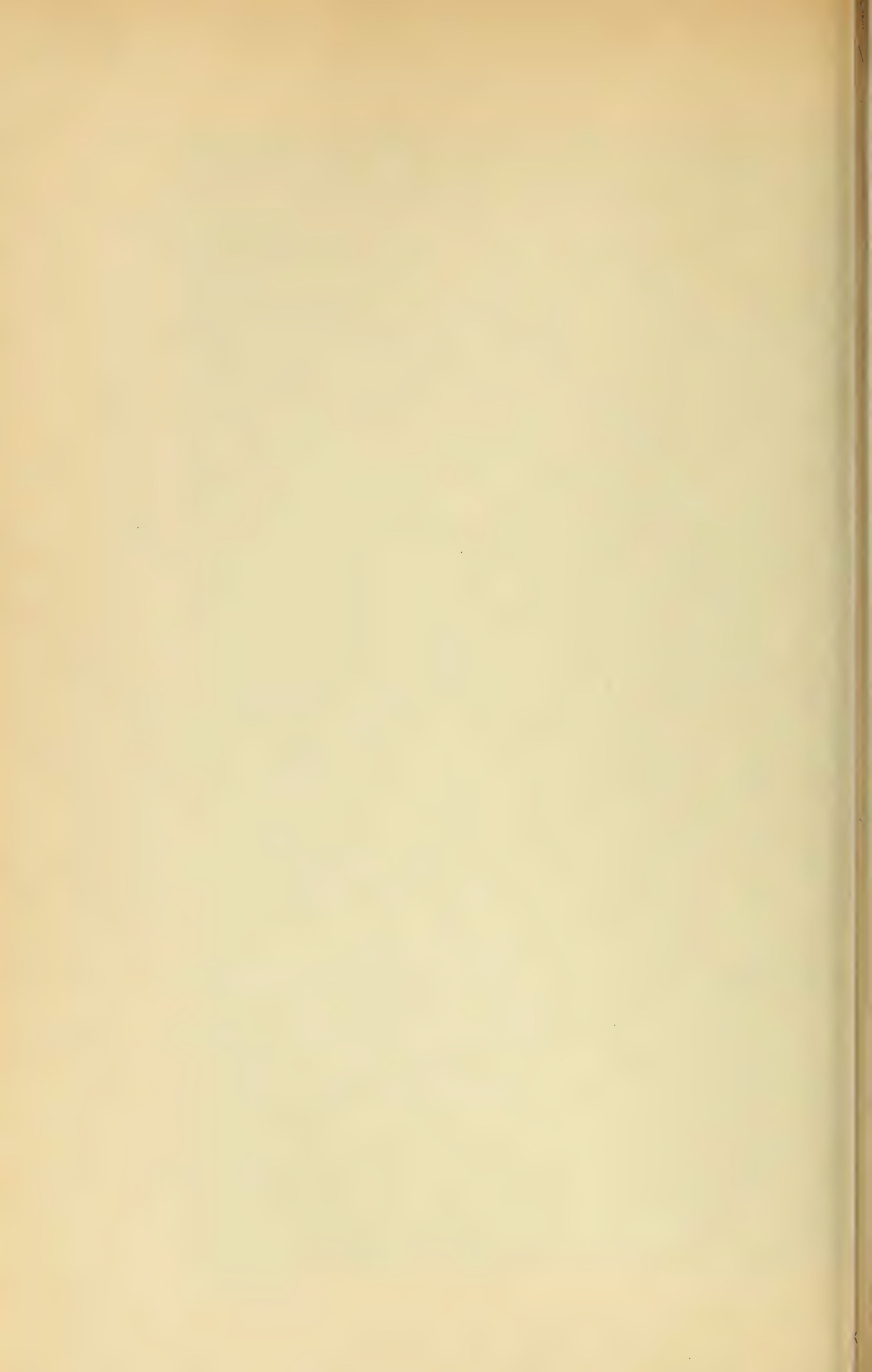
Madame. Bist du zu Ende?

Oblak. Gleich Gebieterin!



Die erste Seite von Grillparzers „Medea".

Nach der Originalhandschrift des Dichters, in der Stadtbibliothek zu Wien.



Kraft und Geschlossenheit, die im stürmischen „Ottokar", im kunstvoll verknüpfenden „Goldenen Vlies", in der von weicher, traumhafter Sinnlichkeit durchzogenen Hero-Tragödie, in dem seinen Titel „Weh dem, der lügt!" heiter wie im Ernst betätigenden Lustspiel in gleicher Weise die Bühnenforderungen wie die dichterischen erfüllen.

Grillparzer selbst hat noch 1859 erklärt, er sei immer den Weg gegangen, den Schiller, der Begründer einer „geradezu musterhaften Form, uns Deutschen für lange, lange Zeit, wohl gar für jede künftige vorgezeichnet". Seine grenzenlose Begeisterung für Lope de Vega konnte ihn, selbst wenn er, wie in der allzu kunstvoll berechneten „Jüdin von Toledo", Lopes Bearbeitung des gleichen Stoffes vor Augen hatte, nicht zu dem romantischen Fehler der Nachahmung des nationalspanischen Dramas verleiten, dessen Trochäen er nur in der „Ahnfrau" und im „Traum" an Stelle der Schillerischen Jamben setzte. Er verlangte von der Bühne Leben, dem jeweilig eigenen Zeitalter des Dichters gehörend, „wär's auch im Raum und durch die Zeit begrenzter". Das Leben und die Form so zu vereinigen, daß beiden ihr volles Recht geschehe, bezeichnet er als das Ziel seines dramatischen Schaffens. Aber dieses Schaffen erhielt durch die österreichischen Verhältnisse, unter deren Druck nur zu leben Grillparzer schon für eine schwere Kunst erklärte, und mehr noch durch seine persönliche Anlage wieder sein eigenes, von Schillers Dramatik verschiedenes Gepräge.

Wir besitzen von Grillparzer außer den Selbstbekenntnissen im Drama und seinen gehaltvollen lyrischen Gedichten („Tristia ex Ponto", 1835), die in den „Jugenderinnerungen im Grünen" auch die Geschichte seines Verhältnisses zu Katharina Fröhlich, der heißgeliebten und doch nicht heimgeführten Braut, enthüllen, noch zwei Erzählungen: „Das Kloster bei Sandomir" (1827), aus dem Gerhart Hauptmann sein düsteres dramatisches Traumbild „Elga" gestaltete, und „Der arme Spielmann" (1848). Wie Grillparzer, der für Beethoven einen dann von Konradin Kreutzer komponierten Operntext „Melusina" schrieb, nur seine Liebe, nicht sein Verständnis für Musik auf den ärmlichen Geiger übertrug, so ist der Dichter, der einen so tatenfrohen Gesellen wie den Küchenjungen Leon in „Weh dem, der lügt!" und die stolz verhaltene Kraft von Libussas männlichem Bezwinger Primislaus zu schaffen vermochte, selbstverständlich nicht eine Person mit dem unfähigen, kraftlosen Helden seiner Wiener Geschichte. Aber Züge seines eigensten Wesens — nach Johannes Volkelt der „Typus der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit" — hat er auf jene in ihrer Unbehilflichkeit rührende Gestalt übertragen: die überzarte Empfindlichkeit gegen die Härten des Lebens, den weltscheuen Sinn, der „des Innern stillen Frieden" als das höchste Glück schätzt, und das weiche Gemüt. Wohl durfte er im Gefühl seiner Persönlichkeit in innerer Qual und äußeren Quälereien ausrufen: „Mich erniedrigen sie nicht, und wenn sie tausend Jahre dran versuchten", aber eine kampffähige Natur wie Schiller war er nicht. Es trifft keineswegs bei jedem Dichter, sondern nur bei ihm selbst zu, wenn er klagt: „Wer singt, kann nicht in Harnisch gehn." Grillparzer gestand, der Despotismus habe seine Schaffenskraft vernichtet; als jedoch der alte Polizeistaat in der Märzrevolution zusammenbrach, fühlte er vor allem das Bangen des kaisertreuen Altösterreichers. Seine scharfen „Epigramme" hielt er im Pulte verschlossen; aber in der Zeit der Not rächte er sich an seinen früheren Verfolgern auf die edelste Weise, indem er in dem Zuruf an „Feldmarschall Radetzki", seinem berühmtesten Gedicht, eindrucksvoll mahnte, das Wohl des ganzen Staates über die Parteien zu setzen.

Glück auf, mein Feldherr, führe den Streich!
nicht bloß um des Ruhmes Schimmer,
in deinem Lager ist Österreich,
wir andern sind einzelne Trümmer.

Gemeinsame Hülf' in gemeinsamer Not
hat Reiche und Staaten gegründet;
der Mensch ist ein Einsamer nur im Tod,
doch Leben und Streben verbündet.

Allein eben weil er sein Österreich liebte, wollte der alte „schwarz-gelbe" Josephiner auch die Vorherrschaft deutschen Geistes und den Zusammenhang mit dem großen Mutterlande in der von „der Deutschen Äußersten" gegründeten Ostmark nicht preisgeben. Und als er noch erleben mußte, wie sich „der Magyaren und Slawenvölker struppig Haupt" erhob, da hielt er in den Stachelversen „Sprachenkampf" auch das schärfste Wort nicht zurück gegen die Feinde der überlegenen deutschen Kultur und Sprache.

Wie gern Grillparzer, der eine tiefe und umfassende Bildung sich erworben hatte und selbst sein strengster Zensor war, auch gegen die deutsche Philosophie und die ihn ungerecht

verkleinernde Kritik loszog, so richtete er doch stets in ehrfurchtsvoller Sehnsucht den Blick nach Weimar. Schillers Heroismus und Kleists herbe Kraft sind ihm nicht eigen. Aber dafür wären jenen auch Heros und Leanders Mischung von träumerischer Weichheit und blitzzündender Leidenschaft, der leichte Märchenbau des ein schuldiges Leben warnend vorgaukelnden Traumes und die deutsch-spanische Mischung von „Weh dem, der lügt!" nicht erreichbar gewesen. In seinem Denken war Grillparzer so frei wie Goethe und Schiller, aber der kühleren Reflexion norddeutscher Kritiker gegenüber nannte er sich doch gelegentlich selbst einen katholischen Dichter. Die künstlerisch anregenden Elemente des katholischen Kultus und die heitere österreichische Sinnenfreude geben seiner Redefülle, in der sich reife Weisheit in männlich festen und doch rhythmisch wohllautenden Versen ausspricht, ein von Schiller verschiedenes Gepräge. Dabei vertieft sich Grillparzer mehr als Schiller in das Seelenleben seiner Helden, ohne doch, wie Hebbel, absonderliche psychologische Probleme auszugrübeln. Ganz in Schillers Geist durfte so der österreichische Dramatiker das stolze Wort sprechen: „Der Sinn ist's, höher als die Welt, was Dichter macht."

Unter Grillparzers Einfluß bildeten sich andere österreichische Dramatiker, wie Otto Prechtler aus Oberösterreich (1813—81) und der 1806 in Krakau geborene Freiherr Franz Joseph von Münch-Bellinghausen, der in seinen letzten Lebensjahren, gestorben 1871, als Laubes Nachfolger an die Spitze des Burgtheaters gestellt wurde. Münch-Bellinghausen gehörte als Friedrich Halm eine Zeitlang zu den beliebtesten Trauerspieldichtern. Unter Anleitung des schwermütigen Benediktiners Enk von der Burg versuchte er sich in Umdichtung spanischer Dramen und errang 1835 mit seiner tragisch endenden Dramatisierung von Boccaccios „Griseldis"-Novelle, an der Gerhart Hauptmann 1909 so völlig scheiterte, einen entscheidenden Bühnenerfolg, der sich beim „Sohn der Wildnis" (1842) wiederholte, beim „Fechter von Ravenna" (1854) noch steigerte. Allein gerade dieser Kampf zwischen Mutterliebe und Fürstenehre, der die gefangene Thusnelda treibt, ihren Sohn zu ermorden, damit der Entartete nicht als Gladiator auftrete, ist wie das ganze Stück äußerlich ausgeklügelt, während in anderen seiner Dramen die schöne Sprache der Verse und die vornehme Gesinnung des Dichters über das Gesuchte und Unwahrscheinliche der Charaktere hinweghelfen. Halms „Erzählungen" bilden eine festere Grundlage seines Ruhmes als seine Dramen. Mit Grillparzer, dem er eine Zeitlang durch die Mode vorgezogen wurde, kann er sich keineswegs irgendwie messen, und dieser fühlte sich durch die geschickt verdeckten Schwächen der anspruchsvollen Halmschen Werke abgestoßen, während er an der heiteren Begabung seines Freundes Eduard von Bauernfeld (1802—90) genug Anteil nahm, um an einem seiner besten Lustspiele: „Die Bekenntnisse" (1833), mitzuarbeiten.

Bauernfeld, ein echtes Wiener Kind, der schon mit siebzehn Jahren eine Unzahl Gedichte, mehrere Dramen und Lustspiele geschrieben hatte und seinem überzeugungstreuen Liberalismus gemäß an den Märzereignissen tätig teilnahm, versorgte bis in sein Alter das Deutsche Theater mit seinen heiteren, willkommenen Gaben. Wie aber seine Erinnerungen und Tagebücher vor allem aus der vormärzlichen Zeit berichten, so gehören ihr auch seine besten Leistungen an: „Bürgerlich und Romantisch" (1835) und das anspielungsreiche „Großjährig", dessen Aufführung 1846 als ein politisches Ereignis galt. Angeborene Fröhlichkeit und witzige Erfindungsgabe, Studium französischer Vorbilder, die indessen den echt wienerischen Charakter der Stücke nicht beeinträchtigten, natürlicher und doch fein gewählter Dialog verleihen Bauernfelds Lustspielen so viele Vorzüge, daß sie, vom gegenwärtigen Tiefstande aus betrachtet, wie ein Höhepunkt des leichten Konversationslustspieles erscheinen können.

Echteren poetischen Gehalt als die Gedichte und munter plaudernden Lustspiele Bauernfelds bergen die „volkstümlichen Kunstwerke", welche der Schauspieler Ferdinand Raimund (geb. 1790 in Wien) fürs Leopoldstädter Theater und in seinen letzten Lebensjahren am Josephstädter Theater aus den seit Mozarts und Schikaneders Tagen in Wien alteinheimischen Zaubermärchen schuf.

Bei einer Aufführung von Grillparzers „Der Traum ein Leben" äußerte Raimund wehmütig, so etwas habe er selbst in seinem „Bauer als Millionär" auch machen wollen, aber die schöne, schwungvolle Sprache habe er nicht, noch würde sie im Vorstadttheater verstanden werden. „Es is ewig schad' um mich!" Es ist begreiflich, daß Raimund im Gefühl seiner Begabung gern einen Platz neben den literarisch anerkannten Dichtern eingenommen hätte und die Mängel seiner Bildung beklagte. Allein seine geschichtliche Bedeutung beruht gerade darin, daß der dichtende Schauspieler innerhalb des in Wien herkömmlichen Volksstückes stehenbleiben mußte und dieses durch sein tiefes Gemüt und seine angeborene Poesie veredelte. So mochte Heinrich von Treitschke von dem Wiener Humoristen rühmen, er sei der erste deutsche Dichter seit Hans Sachsens Zeit, „welcher in Wahrheit das ganze Volk an die Bühne zu fesseln verstand und die Massen ergötzte durch Dichtungen, an denen auch der gebildete Sinn sich erfreuen und erwärmen konnte".



Ferdinand Raimund. Nach dem Ölgemälde von Frank, ehemals im Besitz des (†) Herrn K. Konegen zu Wien.

Der Schauspieler, der 1823 seine Dichtung mit der Einführung der gewohnten komischen Hanswurst- und Staberlgestalten in der Zauberposse „Der Barometermacher auf der Zauberinsel" begann und elf Jahre später mit dem Original-Zaubermärchen „Der Verschwender" vorzeitig endigte, war gleich manchem anderen humoristischen Dichter eine ernste, trübsinnige Natur. Als Komiker und komischer Dichter war er ein Liebling des Publikums. Als er aber seine Braut am Tage der Hochzeit vergeblich auf den Bräutigam warten ließ, wurde der Schauspieler, der die Übel seines Standes so bitter empfand, wie einstens Shakespeare in seinen Sonetten sie beklagte, von demselben Publikum doch gezwungen, der Ungeliebten das übereilte Eheversprechen einzulösen. Zwar wurde die unglückliche Ehe bald geschieden, aber eine neue Heirat blieb dem Katholiken verwehrt, so daß er seiner treuen Geliebten Toni Wagner niemals seinen Namen geben konnte; der Zwist mit ihrer Familie verdüsterte Raimunds Gemüt noch mehr. Aus Angst, der Biß eines für toll gehaltenen Hundes möchte ihm den Ausbruch der Wut zuziehen, erschoß er sich 1836 zu Pottenstein.

Züge seines eigenen Wesens lieh Raimund in seinem vorletzten Zauberspiel „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ (1828) dem Herrn von Rappelkopf, der sich überall verfolgt glaubt und nur durch den Anblick der eigenen Torheit an seinem vom Alpenkönig dargestellten Doppelgänger geheilt wird. Das alte Thema von Shakespeares „Timon“ hat Raimund hier eigenartig neugestaltet, wie er im „Barometermacher“ die Fortunat-Sage verwendete, im „Diamant des Geisterkönigs“ (1824) die auch in Platens „Abbassiden“ behandelte Geschichte und Lehre aus „Tausendundeiner Nacht“ zugrunde legte, daß die Liebe eines reinen, edlen Mädchens „der schönste Diamant ist“, den ein Jüngling erwerben könne. Im Lob der fröhlichen Armut, wie es der Valentin im „Hobellied“ anstimmt, klingen alte Volksliedertöne an. Und die Mahnung zur Zufriedenheit in Selbstbeschränkung spricht der Volksdichter aus, wie sie als die Weisheitslehre in Grillparzers „Der Traum ein Leben“ beruhigt. Die allgemeinen Verhältnisse mußten bei den vormärzlichen österreichischen Dichtern diese idyllische Neigung noch verstärken. Moralische Lehrhaftigkeit gehört zum Wesen des Volksstücks von Hans Sachs bis Anzengruber. Raimund gelang es aber wie nur einem echten, großen Dichter, die Moral in poetische Anschauung umzusetzen, wenn er die Jugend mit dem Abschiedslied „Brüderlein fein“ von dem reichgewordenen Bauern Wurzel wegtanzen und das mühselige Alter auf einem Wolkenleiterwagen durchs Fenster zu dem Schlemmer hereinfliegen läßt. Es sind „damische Späße“, mit denen er Geister, Feen und Zauberer der Lachlust preisgibt, das komische Dienerpaar Florian und Mariandel, den Spitzbuben Habakuk und den treuen Valentin nach alter Hanswurst-Art ihren Herren gesellt, aber die Mischung von ursprünglichem Humor und tiefem Gemüt, dichterischem Empfinden und Bühnenwitz läßt Stücke wie „Bauer als Millionär“ und „Verschwender“ als höchste und wirklich edle Blüten der von fremden Einflüssen noch unberührten österreichischen Volksdichtung erscheinen.

Allein Raimund selbst mußte zu seinem Schmerze noch erleben, daß der harmlose Charakter der Wiener Volksstücke durch die Possen des Komikers Johann Nepomuk Nestroy (1801—62) verloren ging. 1833 errang Nestroy mit dem „bösen Geist Lumpazivagabundus“ den entscheidenden Erfolg, den sein bestes Stück: „Zu ebener Erde und erster Stock“ (1838), durch Zusammenstellung sozialer Gegensätze noch steigerte. Eine vornehme Natur wie Raimund konnte und mochte nicht mit Nestroys zugkräftigeren Mitteln, der Einführung gemeiner Zweideutigkeiten, den Kampf aufnehmen. Nestroy ist kein Nachfolger Raimunds, sondern bezeichnet den Übergang des alten Volksstücks mit eingelegten Gesängen zur Frivolität der Operette, dieser Todfeindin jeder gesunden Volksbühne. Gemäß der herrschenden Vorliebe für die Operette hat denn auch das Berliner Deutsche Theater gerade diese dem Volksstück feindlichen Operettenbestandteile weiter entwickelt, als es 1908 die während des kurzen Freiheitstaumels von 1848 entstandene politische Satire „Freiheit in Krähwinkel“ unverdienterweise zu neuem kurzen Bühnenleben hervorzog.

Der idyllische Zug, der in Grillparzers und Raimunds Ansichten über das wahre Glück hervortritt, drückt der ganzen Schriftstellerei Adalbert Stifters (1805—68; siehe die beigeheftete Tafel, Abbildung oben links) das Gepräge auf. Gleich Joseph Rank (1815—96), der schon 1842 in seinen „Bildern und Erzählungen“, zahlreichen Geschichten und noch kurz vor seinem Tode in „Erinnerungen aus meinem Leben“ das Volksleben seiner Heimat geschildert hat, ist auch Stifter ein Sohn des Böhmerwaldes. Liebe und tiefgehendes Verständnis für die Natur und die Fähigkeit, sie in den kleinsten Zügen wie in der ganzen Stimmung auszumalen, verdankt er den Jugendeindrücken der Heimat. Von 1849 an lebte er als Inspektor der oberösterreichischen Volksschulen in Linz.

Stifters erste Novelle, „Der Condor“, erschien 1840, vier Jahre später der erste Band seiner „Studien“, denen erst 1857 sein zweites Hauptwerk, „Der Nachsommer“, folgte. In und außerhalb Österreichs gewann sich der fromme, still-sinnige Erzähler, der warm empfindende und anschaulich stimmungsvoll schildernde Naturfreund eine begeisterte Gemeinde. Der weltfremde Stifter teilt mit Jean Paul die Liebe zum Kleinen und Unbedeutenden und die ermüdende Weitschweifigkeit, doch ist bei mancher Ähnlichkeit mit jenem seinem einfach-nüchternen Wesen alle romantische Übertreibung in Auffassung und



Adalbert Stifter. Nach Photographie von Hofphotograph Victor Angerer, Wien.



Joseph Christian, Freiherr von Zedlitz. Nach Photographie (1854) von F. Hanfstaengl, Wien.



Anastasius Grün (Anton Alexander, Graf von Auersperg). Nach Photographie (1873) von Hofphotograph Mayer, Graz.



Nikolaus Lenau (Niembsch von Strehlenau). Nach einer Kopie des K. Rahlschen Ölgemäldes, im Besitz des Herrn Prof. Dr. von Doderer, Wien.

Österreichische Dichter.



Sprache fern. In seinen Erzählungen sind die einzelnen Elemente der Poesie, die sein klares Malerauge überall sieht, mit sorgfältiger Treue und Innigkeit wiedergegeben, die das Ganze verbindende und belebende Seele glaubt man öfters zu vermissen. Dem wackeren, doch etwas philisterhaften Manne mangelt alle nun doch einmal dem Dichter nötige Leidenschaft.

Zu der Erzählungsliteratur, die in Deutschland teils von der Nachahmung Walter Scotts, teils von der Tendenznovelle des Jungen Deutschland beherrscht war, konnten die österreichischen Dichter mit Ausnahme Karoline Pichlers und Stifters vor 1848 wenig beisteuern, da sie sowohl im historischen wie zeitgenössischen Sittenroman von der Zensur zu sehr beengt waren, und zwar von der schlimmeren Zensur, die nicht erst das Geschriebene unterdrückt, sondern dem Dichter schon das Schreiben selbst verleidet. Nur zur Reiseliteratur vermochte der tatkräftige österreichische Offizier und Diplomat Graf Anton von Prokesch-Osten durch die Schilderung seiner Orientreisen (1823—30) Beiträge von dauerndem Wert zu liefern. Um die Erschließung und dichterische Wiedergabe der orientalischen Literaturen aber bemühte sich erfolgreich der in Wien lebende Freiherr Joseph von Hammer-Purgstall (1774—1856), dessen Anregungen schon bei Goethes „Divan" (vgl. S. 390) gedacht wurde. Die Ausbreitung der deutschen Literatur und Bildung in Österreich selbst hatte der treffliche Wiener Arzt und Reformator des Unterrichtswesens Freiherr Ernst von Feuchtersleben (1806—49) sich zur Aufgabe gewählt. Seinen Ruhm verdankt er allerdings nicht seinen klaren, männlich-ernsten „Gedichten" (1836), denn über der Beliebtheit des zum Volkslied gewordenen „Es ist bestimmt in Gottes Rat" wurde Feuchtersleben als sein Dichter vergessen. Aber die 1844 gehaltenen Vorlesungen „Zur Diätetik der Seele" wurden, wie eines der besten, so auch eines der am meisten gelesenen Bücher der gemeinverständlichen medizinischen Literatur.

Nachdem die anfängliche Begeisterung für Grillparzers „Ahnfrau" und „Sappho" von der Kritik ertötet worden war, fiel die Vertretung der österreichischen Literatur vornehmlich den Lyrikern zu, und unter ihnen hat zuerst der schlesische Freiherr Joseph Christian von Zedlitz-Nimmersatt (1790—1862; s. die beigeheftete Tafel, Abbildung oben rechts) 1827 mit den „Totenkränzen" Aufsehen erregt. Erst 1830 und 1832 sind Graf Anton Alexander von Auersperg aus Laibach (1806—76) als Anastasius Grün und sein Freund Nikolaus Franz Niembsch von Strehlenau (1802—50) als Nikolaus Lenau mit ihren ersten Gedichtsammlungen hervorgetreten.

Während Grün und Lenau in ihrer Dichtung dem Verlangen nach politischer und religiöser Freiheit entschiedenen Ausdruck gaben, gehörte der aus Österreich-Schlesien stammende Zedlitz nicht bloß der Staatskanzlei an, sondern vertrat auch publizistisch die Metternichische Politik. Unter allen österreichischen Dichtern steht er der Romantik am nächsten.

In seinen Dramen ahmte Zedlitz die Spanier unmittelbar nach („Der Stern von Sevilla", 1830; Tassos Tod unter dem Titel „Kerker und Krone"), wovor Grillparzer, trotz seiner Begeisterung für Lope, eindringlich gewarnt hatte. Die romantischen Nachbildungen fremder Formen ergänzte Zedlitz durch die Einführung der italienischen Kanzone, die er in den „Totenkränzen" mit Meisterschaft handhabte. Seine „Altnordischen Bilder" (1850) erinnern an Fouqué, das Märchen „Waldfräulein" (1851), etwas äußerlich, aber mit gutem Humor, an Eichendorff. Die Ballade „Die nächtliche Heerschau" erreichte allein unter allen deutschen Napoleonsdichtungen den Ruhm der Heineschen „Grenadiere". Auch in den Kanzonen der „Totenkränze" huldigt der vom Grabesgenius geleitete Dichter, der 1806 und 1809 selber als Husarenleutnant gegen Napoleon mitgefochten hatte, auf St. Helena Napoleons Größe, wie er an den Gräbern Wallensteins, Petrarcas, Romeos und Julias, Tassos und des von ihm selbst trefflich übersetzten Byron dem Gegensatz von Ruhm und Glück würdig-ergreifende Klage weiht.

Zedlitz' „Totenkränze" wurden sofort Gemeingut der gesamten deutschen Literatur, während der große Erfolg des ersten seiner beiden „Soldatenbüchlein" (1849) doch auf Österreich und auch hier auf die armeefreundlichen Kreise beschränkt blieb. Aber als Beitrag zur Revolutionsgeschichte, zu den Kämpfen der kaiserlichen Heere in Italien und Ungarn ist die unter dem Eindruck von Grillparzers berühmtem Radetzky-Gedicht entstandene Lieder- und „Denkstein"-Sammlung des alten Kriegsmannes doch historisch beachtenswert. Dagegen haben der Prager Karl Egon von Ebert (1801—82) mit seinen Epen und Gedichten und Karl Gottfried von Leitner aus Graz (1800—1890), der österreichische Uhland, mit seinen Gedichten (1825) und Novellen doch nur innerhalb des engeren Kreises der österreichischen Literatur sich einen Ehrenplatz in der ungezählten Schar der lyrischen und epischen Dichter erworben. Der Wiener Johann Gabriel Seidl (1804—92) hat bei der Umdichtung des seit 1854 mit Haydns Komposition verbundenen Textes der österreichischen Volkshymne seine Mitbewerber übertroffen. Seine hochdeutschen und mundartlichen (niederösterreichischen) Gedichte wie seine Novellen („Juana", „Die Schweden vor Olmütz") haben sich einen treuen und ausgebreiteten Leserkreis in Österreich erworben. Allgemeinere Teilnahme fand die Wiener Dichterin Betty Paoli (Elisabeth Glück; 1814—94) schon mit ihrer ersten Gedichtsammlung (1841). Die kluge und entschlossene Frau, die in einer an Schiller gebildeten Form leidenschaftlicher Innigkeit und reichem Gedankenleben Ausdruck zu geben verstand, lernt man am besten in der von ihren Freunden Saar und Marie von Ebner-Eschenbach eingeleiteten Gedichtauswahl (1895) kennen, der 1908 auch eine Auswahl aus ihren Kritiken und Charakteristiken zur Seite gesetzt wurde. Auf die Freiin von Droste-Hülshoff hat sie selbst als ihr — freilich auch nicht entfernt erreichtes — Vorbild hingewiesen. Im „Tagebuch" ist formal wie inhaltlich der Einfluß von Angelus Silesius bemerkbar. Doch überall zeigt sich eigenes Empfinden und Erfassen.

Wenn es dem aus einem böhmischen Judendorfe stammenden Moritz Hartmann (1821—72) gelang, schon mit seiner ersten Gedichtsammlung „Kelch und Schwert" (1845) Aufsehen zu erregen, so wirkte dazu außer der starken Begabung Hartmanns, die sich später in epischen Gedichten, Novellen, Reiseschilderungen mannigfach betätigte, auch die politische Verfolgung mit. Hartmann wurde vom Frankfurter Parlament nach Wien gesendet und entging nur durch einen Zufall dem Lose Robert Blums. Wie Hartmann, der es in seinen lyrischen Gedichten vorzüglich verstand, in der ersten Zeile den Grundton anzuschlagen, auf dem sich das ganze Gedicht aufbaut, ging auch Alfred Meißner (1822—85) aus Böhmen hervor. 1846 hat er in dem Epos „Ziska" die freiheitlichen Forderungen vertreten und tschechischen Ansprüchen vorgearbeitet. Später gewann sich Meißner durch seine Romane, für die er sich in höchst bedenklicher Weise fremder Beihilfe bediente, einen ausgedehnten Leserkreis. Treue Liebe zu seinem deutschen Alpenlande, für das er Befreiung von der Jesuitenherrschaft ersehnte, spricht aus den Liedern des Innsbrucker Lyrikers Hermann von Gilm (1812—64). Von den Tiroler Zuständen vor 1848 hat Adolf Pichler (1819—1900), Professor der Mineralogie an der Innsbrucker Universität, in den „Schattenbildern aus der Vergangenheit" noch 1892 erzählt. 1846 hat der kernfeste deutsche Mann seine „Frühlieder aus Tirol" gesungen und 1848 für sein deutsches Tirol gegen die Welschen mitgekämpft. In einen anderen Tiroler Schriftstellerkreis gewährt Einblick die Selbstbiographie des streng katholischen Meraner Professors Beda Weber (1798

bis 1858). Die liberalen und kirchlich gesinnten Tiroler Dichter, die sich in den vierziger Jahren bekämpften, hatten, als Studenten eng zusammenhaltend, dem Innsbrucker Dichterbund in den „Alpenblumen aus Tirol" (1827—29) seinen eigenen Almanach geschaffen.

Die in Österreich oft erhobene Klage, daß die deutsche Literaturgeschichte die schriftstellerischen Leistungen der Deutschen in der Südostmark ungerecht vernachlässige, ist in der Tat nicht ohne Grund. Allein in der Entwickelung der deutschen Literatur kommt der Mehrzahl dieser an sich tüchtigen und rühmlichen Erscheinungen eben doch wenig Einfluß zu. Dagegen hat Anastasius Grün (s. die Tafel bei S. 444, Abbildung unten links) mit seinen „Spaziergängen eines Wiener Poeten" (1831) und „Nibelungen im Frack" (1849) der politischen Dichtung wirklich ein glänzendes, wirksames Vorbild gegeben. Der hochgeborene Dichter hat nicht, wie Fürst Pückler tat, die liberalen Ideen ohne wirkliche Teilnahme bloß zum Auspuß seiner Schriftstellerei verwendet, sondern ist mit ehrlich-feuriger Überzeugung als politischer Dichter für die Freiheit eingetreten. Sein Mahnwort aus den Märzwochen des Jahres 1848: „Ein Volk schafft sein Geschick sich selbst, sonst ist's nur reif zum Sterben!" gilt nicht bloß für die Deutsch-Österreicher, sondern für jedes Volk zu jeder Zeit. Und gerade unter dem deutschen Adel des Habsburgerreiches, der einst so manchen zu der Schar der Minnesinger gestellt hat, seit 1866 aber, Tschechen und Magyaren zuliebe, so gern sein Deutschtum verriet und verrät, gebührt dem deutsch und freiheitlich gesinnten Sprossen der Auersperg doppelter Ruhm.

Durch seine Übersetzung der „Volkslieder aus Krain" hat Grün 1850 die slowenische Dichtung erst in den Kreis der Weltliteratur eingeführt. In dem humorvollen, aber auch an sinniger Weisheit reichen Epos „Der Pfaff vom Kahlenberg" hat er alte Schwänke vom Pfaffen Âmîs und vom Kalenberger (vgl. Bd. I, S. 142 und 246) wie von Neidhart (vgl. Bd. I, S. 208—210 und 245) geschickt miteinander verschmolzen und durch frische Schilderung der dem Dichter so wohlvertrauten Örtlichkeiten belebt. Sein Romanzenkranz „Der letzte Ritter" ist ein humorvolleres Gegenstück zu Uhlands „Rauschebart". Voll Liebe blickt er in die Vergangenheit, aber mit nicht geringerer Wärme preist er die Freiheit der Neuen Welt. Vornehm in der Gesinnung, liebenswürdig und fest in seinem Wesen, ein treu besorgter Freund seiner Freunde erscheint er als Mensch, und des Menschen Vorzüge spiegeln sich wider in den glücklich gewählten Bildern, dem frischen Rhythmus und lebhaften Empfinden seiner bald scharf satirischen, bald fröhlich scherzenden Gedichte. Der Sänger des „letzten Ritters" ist selbst ein ritterlicher Sänger ohne Furcht und Tadel.

Graf Auersperg hat auch den Nachlaß seines Freundes Nikolaus Lenau (siehe die Tafel bei S. 444, Abbildung unten rechts) veröffentlicht und die erste Gesamtausgabe von Lenaus Dichtungen besorgt, als der Unglückliche nach sechsjähriger Geistesumnachtung 1850 in der Irrenanstalt zu Oberdöbling bei Wien starb. In dem Dorfe Csatád bei Temesvár hatte 1802 Lenaus Wiege gestanden. Den landschaftlichen Hintergrund seiner Mischka-Balladen und so vieler anderer „Bilder aus dem Leben", in denen Husaren und Zigeuner, ungarische Bauern und Räuber sich kräftig tummeln, konnte er aus eigener Anschauung lebenswahr schildern. Indessen, wenn er auch ungarische Lokalfarben in seiner Dichtung liebte und im Geigen es mit einem ungarischen Zigeuner aufnehmen konnte, so fühlte er sich doch als deutschen Dichter und war von väterlicher wie mütterlicher Seite reindeutscher Abstammung.

Aber es war ein böses Erbteil, das der leichtsinnige, ausschweifende Vater und die leidenschaftliche Mutter dem Sohne gegeben hatten. Erst als 1844 während eines Aufenthaltes in Stuttgart der Wahnsinn bei Lenau ausbrach, wurde es jedem Leser seiner Lieder klar, daß der Dichter in ihnen nicht bloß äußerlich mit Byronschem Weltschmerz gespielt habe, wenn er sein umnachtet Antlitz an den Busen der „sinnenden Melancholie", als seines Lebens Leiterin, senkte. Die Schwermut war sein Erbteil von der Mutter her. Seine erste

Geliebte, Berta, war ihm untreu geworden. Die innere Unruhe trieb ihn 1832, als eben bei Cotta seine „Gedichte" erschienen waren, übers Meer. Seine Phantasie wollte er in die Schule der amerikanischen Wälder und Naturszenen schicken und zugleich sein Herz in Sehnsucht nach der Schwester in Wien, den Freunden in Schwaben „mazerieren", um seinen höchsten Lebenszweck, künstlerische Ausbildung, zu fördern. Seine Gedichte enthalten in der Tat neben den „Atlantika" noch zwei Gruppen „Reiseblätter". Aber in Amerika hielt er es kaum ein Jahr aus. Der Wiener Novellist und satirische Kritiker Ferdinand Kürnberger (1823—79), der selber charaktervoll seine eigenen Wege zu gehen liebte („Literarische Herzenssachen", 1877, Novellen, Katilina- und Firdusidrama), hat in dem Roman „Der Amerika-Müde" (1855) bei dem Dichter Moorfeld an Lenau gedacht, wenn er für seine Schilderungen auch die Reiseeindrücke anderer verwertete. Doch erst mit der Rückkehr in die Heimat ging Lenau seinem Verhängnis entgegen. Jetzt erst lernte er die Frau eines seiner Wiener Freunde, Sophie Löwenthal, kennen, und die Leidenschaft, die beide unauflöslich aneinander fesselte, hat durch die elf Jahre fortdauernden Seelenkämpfe, die den Dichter rastlos zwischen Wien und Stuttgart hin und her trieben, wesentlich zur Entwickelung seines Wahnsinns beigetragen.

Die Keime dazu waren freilich von Anfang an in ihm vorhanden. Schon die 1831 an Lotte Gmelin gerichteten „Schilflieder", die Lenau selbst unter allen seinen Gedichten am liebsten hatte, enthüllen seine hoffnungslose Schwermut, wie sie zugleich sein Naturempfinden in wunderbarer Tiefe zeigen. In Naturbeseelung wie vor allem die „Waldlieder" sie aussprechen, wird Lenau nur von Goethe übertroffen. Seine Lieder, in denen Laube 1835 die lieblichste Vereinigung von Uhlands und Heines Vorzügen bewunderte, haben mehr als die jedes anderen deutschen Dichters auf die Musiker, besonders auf Robert Franz, Anziehungskraft ausgeübt. Schon die Dichtung selbst hat durch Lenaus eigenes musikalisches Empfinden ein weiches musikalisches Element in sich aufgenommen. Gewiß enthält diese auflösende Wehmut Lenaus, die, wie gerade das beigeheftete Gedicht aus dem August 1833 anschaulich zeigt, die eigenen Schmerzen in die Natur hineinträgt, etwas Krankhaftes. Lenaus Lieder sind das Bekenntnis einer todestraurig belasteten wie die Eichendorffs das Bekenntnis einer fröhlich-reinen Seele. Aber der dichterische Zauber in diesen so reichen Wandlungen des einen schmerzerfüllten Grundthemas geht von einem edlen, wunden Herzen aus und deshalb wieder zu Herzen.

Für einen „Faust" (1835) reichte freilich weder Lenaus philosophische Bildung noch seine Gestaltungskraft aus. Das zwischen dramatischer und epischer Darstellung wechselnde Gedicht zerfällt in stimmungsvolle Einzelheiten, als Ganzes schwankt es zwischen Anerkennung und Bekämpfung des Pantheismus. Entschieden dem Christentum zugewendet erscheint Lenau dagegen in seiner gelungensten epischen Dichtung, dem „Savonarola" (1837), dessen einzelne Romanzen sich harmonisch zum Gesamtbilde zusammenschließen. Die düstere Bilderfolge der „Albigenser" (1842) ist nur durch die Idee des Dichters verbunden, der den blutigen Untergang der provenzalischen Ketzer als eine Episode in dem großen Freiheitskampf der fortschreitenden Menschheit teilnehmend begleitet. Lenaus letzte Arbeit galt einem „Don Juan" in der völlig freien Form eines dialogischen Gedichtes. Noch vor Vollendung der in farbenmächtiger Sinnenglut schwelgenden Dichtung, die Richard Strauß zu einem seiner symphonischen Tongemälde anregte, brach, wie der lebenssatte Don Juan es in tief ergreifendem Gleichnis ausspricht, auch bei dem in Schaffens- und Liebeskraft leidenschaftlich begehrenden Lenau selbst die glühendrote Pracht in schwarze Asche zusammen.

Durch Grillparzer, Raimund, Grün und Lenau ist Österreich in dem Zeitraum zwischen 1817 und 1848 nicht bloß in der deutschen Dichtung machtvoll vertreten. Diese würdigen Vertreter bewiesen auch zugleich jeder Zensurschranke zum Trotz den innigen, unlösbaren völkischen Zusammenhang, der die besten dichterischen Leistungen in der deutschen Ostmark mit der alldeutschen Bildung und der Literatur unserer weimarischen Klassiker verbindet.

Ein Gedicht Nikolaus Lenaus.

Entstanden im August 1833.

Nach dem Original, im Besitz des Herrn Hofrat Theobald Kerner in Weinsberg.

Herbstentschluß

Trübe Wolken, Herbstesluft,
Einsam wandr' ich meine Straßen;
Welkes Laub, kein Vogel ruft,
Ach, wie stille, wie verlassen!

Todeskühl der Winter naht;
Wo sind, Wälder, eure Wonnen?
Fluren, eurer vollen Saat
Goldne Wellen sind verronnen!

Es ist worden kühl und spät,
Nebel auf der Wiese weidet;
Durch die öden Haine weht
Heimweh – alles flieht und scheidet.

Herz, vernimmst du diesen Klang
Von den felsentstürzten Bächen?
Zeit gewesen wär' es lang,
Daß wir ernstlich uns besprächen

Herz, du hast dir selber oft
Weh gethan, und hast es Andern,
Weil du hast geliebt, gehofft,
Nun ist's aus, wir müssen wandern.

Auf die Reise will ich fest
Ein dich schließen und verwahren,
Draußen mag ein linder West
Oder Sturm vorüberfahren;

Daß wir unsern letzten Gang
Schweigsam wandeln und alleine,
Daß auf unsern Grabeshang
Niemand als der Regen weine! —

4. Vom Tode Immermanns bis zu den Bayreuther Festspielen.

Gleichzeitig mit Immermanns „Münchhausen" erschien 1839 in den „Halleschen Jahrbüchern" ein Manifest Ruges und Echtermeyers gegen die Romantik. Aber Immermanns Roman ist geschichtlich bedeutender als jene zwar lärmende, doch etwas verspätete Kriegserklärung. In den „Epigonen" und im „Münchhausen" schreitet Immermann selbständig und überlegen hinaus über die sich bekämpfenden Parteien der Romantik und des Jungen Deutschland, nicht ganz unähnlich wie gleich nach der Mitte des 18. Jahrhunderts der veraltende Gegensatz zwischen den Parteien der Leipziger und Schweizer durch neue Leistungen überwunden werden mußte.

Den Anbruch einer neuen Zeit mit neuen Aufgaben erkannte auch Immermann, als das „Trauergeläute des Münsters" den Mitkämpfern der Befreiungskriege verkündete, daß ihr alter Herr und König hinabgewallt sei zu seinen Vätern. Am 7. Juni 1840 bestieg Friedrich Wilhelm IV. den Thron der Hohenzollern. Nicht bloß der demokratische Arzt Johann Jacoby in Königsberg richtete im Februar 1841 an den neuen König die berühmten, auch von der politischen Lyrik sofort aufgegriffenen „Vier Fragen", sondern ganz Deutschland stellte die Frage, ob der redebegabte Träger der preußischen Krone den Willen und die Kraft besitzen werde, Preußen die seit langem versprochene Verfassung, Deutschland die Einheit zu geben. Für den Ausbau des Kölner Domes im Westen, des Marienburger Ordensschlosses im Osten trug der Romantiker auf dem Throne unverweilt Sorge, aber für den Ausbau des neuen Staates tat er erst 1847 durch Einberufung des vereinigten Landtags zögernd einen ersten Schritt, als das anfängliche Vertrauen auf den Monarchen bereits geschwunden war. Schon war er zu sehr in Widerstreit mit den neuen Ideen geraten.

Nur auf der Oberfläche blieb die 1844 von Johannes Ronge hervorgerufene Bewegung des Deutschkatholizismus, der die auf ihn gesetzten Erwartungen auf eine Zurückdrängung des römischen Einflusses ebenso täuschte und nach Lage der Dinge enttäuschen mußte, wie es siebenundzwanzig Jahre später der Altkatholizismus tat. Nachhaltig erschüttert wurden dagegen alle Grundlagen der überlieferten religiösen Vorstellungen durch die mit dem Beginn der fünfziger Jahre eintretende großartige Entwickelung der Naturwissenschaften. Zugleich begann der erst nach 1871 sich voll entfaltende Angriff gegen die bisher geltende soziale Ordnung und Güterverteilung sich bereits bemerkbar zu machen.

Eben im Jahre 1840 hatte der Franzose Pierre Joseph Proudhon die sofort ins Deutsche übersetzte Frage gestellt: „Was ist Eigentum?", und schon 1842 versuchte der Greifswalder Johann Karl Rodbertus auf politisch konservativer Grundlage die Notwendigkeit einer sozialen Änderung der staatswirtschaftlichen Zustände nachzuweisen. 1841 faßte der weitblickende und darum lange verfolgte Reutlinger Friedrich List in seinem Buche „Das nationale System der politischen Ökonomie" seine Lehren zusammen, durch die der Vorkämpfer des nationalen Schutzzolles der deutschen Wirtschafts- und Eisenbahnpolitik die Wege vorzeichnete. Anderseits erließen Karl Marx und Friedrich Engels schon im politischen Revolutionsjahr 1848 ihr „Kommunistisches Manifest". Der erste Band von Marx' Hauptwerk, „Das Kapital", wurde allerdings nicht vor 1867 veröffentlicht, und erst mit dem Anfang der sechziger Jahre begann der in Hegels Philosophie geschulte Breslauer Ferdinand Lassalle, der Verfasser eines Trauerspiels „Franz von Sickingen" (1859), seine gewaltige agitatorische Tätigkeit zur Organisation der deutschen Arbeiterbataillone.

Wenn aber die sozialistische und die damit verbundene sozialdemokratische Bewegung auch erst seit dem Auftreten des Naturalismus auf die ganze Gestaltung der Literatur Einfluß gewann, so wurde doch schon von Heine in den „Zeitgedichten" das drohend grollende Weberlied angestimmt.

Wilhelm Jordan hat 1879 in seinen „Andachten" gegen die Bezeichnung Darwinianer sich verwahrt, denn lange vor dem großen englischen Forscher habe er 1842 in seinen „Irdischen Phantasien" und der folgenden Gedichtsammlung „Schaum" (1846) eine Naturauffassung vorgetragen, wie sie der bahnbrechende Naturforscher Charles Robert Darwin erst 1859 in seinem Hauptwerk „Über den Ursprung der Arten durch natürliche Zuchtwahl" im wissenschaftlichen Zusammenhang lehrte. Als Vorläufer Darwins ist ja gerade von seinem hervorragendsten deutschen Schüler, dem Jenaer Professor Ernst Haeckel („Natürliche Schöpfungsgeschichte", 1868), neben Lamarck und Geoffroy Saint-Hilaire auch Goethe selbst bezeichnet worden. Aber erst Darwins systematische Begründung gibt der ganzen neueren Naturforschung ihr Gepräge. Wie im 18. Jahrhundert die Aufklärung von den englisch-schottischen Popularphilosophen ihren Ausgang nahm, so haben in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Engländer Darwin und Thomas Henry Huxley („Über die Stellung des Menschen in der Natur", 1863) für die Naturwissenschaften, John Stuart Mill („Grundsätze politischer Ökonomie", 1848) und Herbert Spencer („Grundzüge der Psychologie", 1870; „Grundzüge der Soziologie", 1876) für die Entwickelung der Nationalökonomie und Psychologie bahnbrechend gewirkt. Solange im Gebiet des deutschen Bundestages die Wissenschaft argwöhnisch bewacht wurde, fiel der 1833 neu gegründeten Universität Zürich eine besonders ehrenvolle und wichtige Aufgabe zu. An ihr fand der vielverfolgte Lorenz Oken (1779—1851) endlich die in Jena und München dem Herausgeber der Zeitschrift „Isis" (1816—48) verkümmerte Lehrfreiheit und vollendete seine „Allgemeine Naturgeschichte für alle Stände" (1833—41). Wenn Oken noch vielfach in den älteren naturphilosophischen Anschauungen befangen blieb, so vertrat der seit 1856 in Zürich lehrende Physiolog Jakob Moleschott streng wissenschaftlich eine materialistische Naturauffassung, wie sie verwandt, aber gemeinverständlich und vergröbert der Darmstädter Ludwig Büchner 1855 in seinem ungeheuer verbreiteten Buch „Kraft und Stoff" vortrug. An der Genfer Universität wurde 1852 der demokratisch gesinnte Gießener Karl Vogt, der gleich Moleschott den Anfang einer Selbstbiographie hinterlassen hat, Professor. Seiner Aufsehen erregenden Streitschrift „Köhlerglaube und Wissenschaft" (1855) ließ Vogt 1863 die „Vorlesungen über den Menschen" folgen, die durch ihren meist absichtlich mißverstandenen Hinweis auf die Verwandtschaft des Menschen mit dem Affen der Naturwissenschaft die heftigsten Angriffe zugezogen haben. An der Universität Gießen erzwang Justus von Liebig, Platens Herzensfreund, 1826 die Errichtung des ersten chemischen Laboratoriums. Die „Chemischen Briefe", in denen Liebig 1844 die Bedeutung seiner von ihm geförderten Wissenschaft für Industrie und Landwirtschaft weiteren Leserkreisen klar zu machen suchte, sind zugleich ein Muster gemeinverständlicher Darstellung wissenschaftlicher Fragen. Zu dem alten Streben der Aufklärungszeit, die Forschungsergebnisse der allgemeinen Bildung zugänglich zu machen, gesellt sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Verlangen nach ihrer praktischen Verwertung. Ein Forscher wie Hermann von Helmholtz („Über die Erhaltung der Kraft", 1847) übernahm zugleich als erster die Leitung der physikalisch-technischen

Reichsanstalt. Die Steigerung des Fabrikbetriebes und der Verkehrsmittel geht Hand in Hand mit der Entwickelung der wissenschaftlichen Chemie und Physik und ihrem wichtigsten Seitentriebe, der Elektrotechnik.

Den Übergang von dem Vorwalten der philosophischen Interessen, wie sie durch Hegel und seine Schule vertreten erscheinen, zur Herrschaft der Naturwissenschaft vermittelt Ludwig Andreas Feuerbach (1804—72), der Sohn und Biograph des hervorragenden bayrischen Kriminalisten Anselm von Feuerbach. Nach dem Abbruch seiner Erlanger Dozententätigkeit war Ludwig Feuerbach bei der Ausarbeitung seiner „Geschichte der neueren Philosophie" zu dem naturalistischen Anthropologismus vorgedrungen, durch den er 1841 in seiner grundlegenden Schrift „Das Wesen des Christentums" überraschte.

Feuerbach will den alten Zwiespalt von Jenseits und Diesseits aufheben, die Menschheit auf sich selbst stellen. Gott sei nichts anderes als die verkannte Natur. Und was die schwer errungene innerste Überzeugung des Menschen Feuerbach ist, das weiß der Schriftsteller gewandt und klar in meist edler Weise vorzutragen, so daß seine Wirkung eine ganz außerordentliche war, die auch nach dem Schwinden der lauten Begeisterung noch nachhielt. Unmittelbar wie durch die verschiedensten Zwischenkanäle drangen die Ideen des einsamen, philosophiefeindlichen Philosophen in die deutsche Dichtung ein.

Der dichterische Charakter der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts bis zum Ausbruch der Revolution ist bestimmt durch die politische Lyrik. Nur im Jahre 1840 selbst, als Adolf Thiers' Ministerium das französische Verlangen nach der Rheingrenze auszuführen Miene machte, übertönte des Bonners Nikolaus Becker Rheinlied, „Sie sollen ihn nicht haben, den freien deutschen Rhein", das ungeduldige Verlangen nach Umgestaltung der inneren Verhältnisse. Der vaterländischen Begeisterung tat es dabei keinen Eintrag, daß Alfred de Musset mit seinem Antwortslied „Nous l'avons eu, votre Rhin allemand" nicht nur für uns recht demütigende Geschichtswahrheiten hervorhob, sondern auch dichterisch den deutschen Sänger aus dem Felde schlug. Nicht im eigenen ästhetischen Wert, sondern im glücklichen Ausdruck für das allgemeine Volksempfinden liegt die große geschichtliche Bedeutung von Gedichten wie Karl Friedrich Heinrich Straß' und Matthäus Friedrich Chemnitz' „Schleswig-Holstein meerumschlungen" (1844), von Beckers „Rheinlied" und der dem Jahr 1840 entstammenden „Wacht am Rhein" des Württembergers Max Schneckenburger (gestorben 1849), die erst dreißig Jahre hernach als Kampf- und Siegeslied im Donnerhall und Schwertgeklirr über die französischen Schlachtfelder hinbrausen sollte.

Dem Beckerschen Rheinlied entgegnete der Stettiner Robert Eduard Prutz (1816—72), später Professor der Literaturgeschichte in Halle und Herausgeber der angesehenen Wochenschrift „Deutsches Museum" (1851—66), sofort mit seinem Gedicht „Der Rhein". Damit wir wirklich von einem freien deutschen Rhein sprechen können, „gebt frei das Wort, ihr Herrn auf euren Thronen". Der überall polizeilich verfolgte Dichter, der mit einigen Dramen („Karl von Bourbon", 1845; „Moritz von Sachsen") vorübergehend auch auf der Bühne Erfolge davontrug, schuf 1845 in seiner aristophanischen Komödie „Die politische Wochenstube" die vielleicht bedeutendste politische Satire unserer dramatischen Literatur. In der Platen nachgebildeten Form finden Hohn und Erbitterung, wie Friedrich Wilhelms IV. Mißgriffe, Reden und romantische Spielereien sie erregten, schärfsten, aber auch dichterischen Ausdruck. Indessen boten auch des Königs rühmliche Taten keinen Ersatz für die getäuschten Hoffnungen. Herwegh begrüßte die Sühnung alten schweren Unrechts, wie sie durch die Wiedereinsetzung Arndts in seine Bonner Professur erfolgte,

mit der Erklärung, andre Fahnen und Gedanken, andre Götter als die des Alten riefen die Jugend auf zum Kampf:

Reißt die Kreuze aus der Erden!
alle sollen Schwerter werden,
Gott im Himmel wird's verzeihn.

Vor der Freiheit sei kein Frieden,
sei dem Mann kein Weib beschieden
und kein golden Korn dem Feld.

Der Stuttgarter Georg Herwegh (1817—75; siehe die Tafel bei S. 418) hat zwar, als er im Frühjahr 1848 an der Spitze einer Freischar in Baden einfiel, selber das Schwert mit recht wenig Ruhm geführt, aber seine „Gedichte eines Lebendigen" — der Titel wie das erste Lied richten sich gegen Pückler-Muskaus „Briefe eines Verstorbenen" — schallten 1841 in ihrem Freiheitszorn wie scharfer Schwertschlag von Basel bis Königsberg. Unbestritten gebührt ihm, den Heine als „Herwegh, du eiserne Lerche" begrüßte, der erste Platz unter den die Revolution von 1848 vorverkündenden politischen Lyrikern.

Der späteren Entwickelung der deutschen Verhältnisse stand Herwegh, der als württembergischer Soldat schon 1839 in die Schweiz desertiert war und als Führer der politischen Flüchtlingskolonie in Zürich sich als moralisch arg minderwertig entpuppte, mit verständnislosem Radikalismus gegenüber. Aber wie er für die politische Erregung der vierziger Jahre in seinen Zornesliedern das zündende Wort gefunden hatte, so schuf er als Freund Ferdinand Lassalles noch 1863 das „Bundeslied des allgemeinen deutschen Arbeitervereins" und prägte damit die geflügelten Worte der Arbeiter-Marseillaise:

Mann der Arbeit, aufgewacht!
und erkenne deine Macht!
alle Räder stehen still,
wenn dein starker Arm es will.

Brich das Doppeljoch entzwei!
brich die Not der Sklaverei!
brich die Sklaverei der Not!
Brot ist Freiheit, Freiheit Brot!

Mit allen seinen übrigen Liedern erreichte Herwegh nicht entfernt weder den Erfolg noch den dichterischen Wert der „Gedichte eines Lebendigen". In ihnen hatte er mit Platens Formenstrenge Vorzüge von Bérangers volkstümlich klaren und scharfen politischen Chansons zu vereinigen gewußt und eine von der Parteifarbe unabhängige dichterische Leistung vollbracht. Die Mahnung aber in Herweghs Lied „Die deutsche Flotte" (1843): „Hinaus ins Meer mit Kreuz und Oriflamme! sei mündig und ... das Steuer Der Weltgeschichte, faſſ' es keck!", die sollte gerade, weil sie von einem demokratisch gesinnten Dichter ausgehend die britische Herrschsucht (der Leopard ist das englische Wappentier) bekämpft, um so lebendiger und wirkungsvoller forttönen, über alle Parteischranken und -gedanken hinaus mahnend und für das große Ziel deutscher Seegewalt begeisternd:

„Mit eignen Flaggen, eigenen Kokarden;
Bleib' nicht der Sklave jenes Leoparden
Und seiner schnöden Gier!"

Bei dem Erscheinen der „Gedichte eines Lebendigen" war die Bewunderung für den Dichter so allgemein, daß selbst König Friedrich Wilhelm IV. von ihr ergriffen wurde. Er empfing den revolutionären Sänger als ehrlichen Feind huldvoll in Berlin in Audienz, ließ ihn dann aber aus Preußen ausweisen, worauf Herwegh 1843 mit seinen „Einundzwanzig Bogen aus der Schweiz" — nur Bücher im Umfang bis zu zwanzig Bogen unterlagen der Zensur — antwortete.

Herweghs dichterische Begabung fand in der politischen Lyrik den geeignetsten Stoff. August Heinrich Hoffmann (siehe die Tafel bei S. 400), 1798 zu Fallersleben im Lüneburgischen geboren, hatte sich trotz seiner Jugend schon 1815 mit „Deutschen Liedern" den Sängern der Befreiungskriege angeschlossen, als Bonner Student frohe Burschenlieder gesungen und seine Liebe für das Volkslied in „Gevatterlichen Wiegenliedern" und in „Jägerliedern", Gedichten in alemannischer und schlesischer Mundart, Gassen- und Kinderliedern selbständig wie als Sammler betätigt, ehe der Breslauer Professor der

Germanistik 1840 in seinen „Unpolitischen Liedern" dem allgemeinen Unwillen über die politischen Zustände dichterischen Ausdruck gab. Rechtswidrig wurde er nach Erscheinen des zweiten Teiles 1842 abgesetzt und fand nach einem stets von der Polizei belästigten, unsteten, aber immer seinen germanistischen Studien dienenden Wanderleben erst 1860 wieder einen dauernden Wohnsitz als herzoglicher Bibliothekar zu Corvey in Westfalen, wo er 1874 starb.

Allzu weitschweifige „Aufzeichnungen und Erinnerungen" aus seinem Leben hat Hoffmann von Fallersleben selber 1868 veröffentlicht. Seine fruchtbare wissenschaftliche Tätigkeit ging bei ihm wie bei seinen Meistern, den Brüdern Grimm, aus treuer Liebe zum deutschen Volkstum hervor. Schon in den „Unpolitischen Liedern" schwur er mit Herz und Hand „treue Liebe bis zum Grabe" dem Vaterland, dem er dankt, „was ich bin und was ich habe". Und am 26. August 1841 während eines Aufenthaltes auf Helgoland gab er diesem Gefühl den schönsten Ausdruck in unserem eigentlichen Nationalliede „Deutschland, Deutschland über alles", mit dem Hoffmann als Vaterlandsdichter Arndt und seinem „Was ist des Deutschen Vaterland?" zur Seite trat. Der Dichter, der in den „Unpolitischen Liedern" Adelsdünkel und Glaubenszwang, Zensurunverstand und Soldatenspielerei epigrammatisch scharf zu verspotten wußte, war im Grunde eine liebenswürdige, treuherzige Frohnatur.

Wie Hoffmanns Mitarbeiter in der Germanistik, der Baseler Professor Wilhelm Wackernagel (1806—69), der 1828 mit „Gedichten eines fahrenden Schülers" weinfröhlich zu singen begonnen hatte, erst nachdem man dem geborenen Berliner sein preußisches Bürgerrecht abgesprochen, zu politischen „Zeitgedichten" (1843) gedrängt wurde, so war auch der musikfrohe Hoffmann nur durch den Druck der Zeit aus seinen heiteren Gesellschafts- und sinnig empfindenden Kinderliedern zur politischen Lyrik gleichsam gezwungen worden. Wie er aber aus treuester Herzensmeinung heraus sang, so hielt er auch in jeder Lebenslage fest an Freiheit und Vaterland, ohne, trotz des ihm angetanen Unrechts, gleich Herwegh verblendetem Radikalismus anheimzufallen. Dagegen hat der Hesse Franz Dingelstedt (1814—81), der mit den „Liedern eines kosmopolitischen Nachtwächters" 1842 so fürstenfeindlich auf „Nachtwächters Weltgang" in Deutschland seine sechs Stationen machte, sich später doch allzu geschmeidig im Fürstendienst zum Hofmann umgebildet. Der politische Nachtwächter hat als österreichischer Freiherr und Hoftheaterintendant eine bessere bürgerliche als dichterische Laufbahn zurückgelegt. Freilich zeigen schon die „Nachtwächterlieder", die ihre äußere Einkleidung Chamissos jesuitenfeindlichem „Nachtwächterlied" verdanken, mehr das Haschen nach geistreich witzigen Wendungen in Heines Manier als innere Teilnahme und Leidenschaft, wie sie Hoffmanns und Herweghs Gedichte belebt und auch kräftig ertönt in den „Liedern der Gegenwart" (1842) des vielseitig begabten, äußerst fruchtbaren Rudolf von Gottschall, geboren zu Breslau 1823, gestorben 1909 an seinem langjährigen Wohnsitz Leipzig.

Durch politisches Märtyrertum zeugte dagegen für den Ernst seiner Dichtung Johann Gottfried Kinkel. An der Universität Bonn, in dessen Nähe er zu Oberkassel 1815 geboren war, hatte er nach seiner unter schweren Kämpfen errungenen Lossagung von der Theologie 1846 eine Professur für Kunst- und Kulturgeschichte erhalten. Im badischen Aufstand war er als Mitkämpfer verwundet worden. Der zum Tode Verurteilte wurde auf Bettinas leidenschaftlich dringende Fürbitte hin zu lebenslänglicher Zuchthausstrafe begnadigt. Allein schon 1843 hatte er allen Hemmnissen der feigen Welt zum Trotz sich mit Johanna Mockel, der geschiedenen Frau des Buchhändlers Mathieux, verheiratet, und als Kinkel dann in Spandau saß, „wehrlos, ein aufgegebener Mann", da war es Frau Johannas

nicht rastende Treue, die mit Hilfe des Studenten Karl Schurz, des nach dem Sezessionskrieg berühmt gewordenen Führers der Deutschen in Amerika, ihrem Gatten die Flucht ermöglichte. Später hat Johanna selbst fein empfundene Prosaerzählungen verfaßt und in dem Roman „Hans Ibeles in London", der erst aus ihrem Nachlaß 1860 veröffentlicht wurde, ein höchst fesselndes „Familienbild aus dem Flüchtlingsleben" geschildert. Auch Malwida von Meysenbug hat ihre erste Londoner Flüchtlingszeit im Kinkelschen Hause verbracht.

Kinkels am Vermählungsmorgen niedergeschriebener „Gruß an mein Weib" ist vielleicht das schönste und ergreifendste Hochzeitsgedicht der gesamten deutschen Literatur. Eine todesstarke Liebe spricht in männlich verhaltener, doch um so tieferer Leidenschaft das Gefühl unlösbarer Zusammengehörigkeit aus. Erst 1866 vertauschte Kinkel sein Londoner Exil, in dem er seine Frau begraben mußte — Freiligrath schuf aus diesem Anlaß sein schönes Gedicht „Nach Johanna Kinkels Begräbnis" — mit einer Professur für Kunstgeschichte am Polytechnikum in Zürich, wo er 1882 starb. Schon 1843 hatte er in seinen „Gedichten" auch die zwölf Abenteuer der „rheinischen Geschichte" veröffentlicht, die, viel mehr als seine aus dem Innersten einer edelstolzen Persönlichkeit fließenden Lieder und sein tyrannenfeindliches Trauerspiel „Nimrod" (1857), seinen Dichterruf in weiteste Kreise trugen: „Otto der Schütz". Die Überlieferung von dem hessischen Fürstensohn, der, dem Klosterzwang entflohen, in schlichtem Jägerdienst die Liebe der Clevesschen Grafentochter erringt, hatte schon früher Bearbeitungen erfahren. Unter anderen schuf Arnim aus der Sage sein düsteres Drama „Der Auerhahn". Kinkel gelang es, in seinen anmutig fließenden Reimen ein Lieblingsbuch der deutschen Jugend zu gestalten, das an Verbreitung eine Zeitlang kaum hinter Scheffels kräftigerem, aber auch dichterisch weit bedeutenderem „Trompeter" zurückstand. Doch wie weich und mild die Liebe den spröden Stolz des Grafenkindes überwindet, die reizende epische Dichtung zeigt neben der Innigkeit nicht minder ihres Sängers feste Art, die im Schlußvers wieder den Wahrspruch des Ganzen als „der Märe Lehr'" zu Herzen führt: „Sein Schicksal schafft sich selbst der Mann".

Als rheinischen Mann bezeichnet sich der Dichter von „Otto der Schütz". In Bonn selbst sammelte sich um das Kinkelsche Paar ein rheinischer Dichterkreis, der in dem Witzblatt „Der Maikäfer" sein Organ fand. Außer Karl Simrock und dem Dichter des Rheinliedes Nikolaus Becker gehörten ihm noch an: der Shakespeare-Übersetzer Alexander Kaufmann und der Shakespeare-Forscher Nikolaus Delius, der Epiker Wolfgang Müller von Königswinter („Die Rheinfahrt", 1846) und Karl Arnold Schlönbach, der Dichter der epischen „Hohenstaufen" (1859) und farbenprächtiger Lieder. Aber auch die Westfalen Freiligrath und Schücking traten in diesen Kreis ein, und in herzlicher Freundschaft mit den beiden verlebte der aus Griechenland zurückgekehrte Lübecker Emanuel Geibel in fröhlichen Dichterträumen den Sommer 1843 zu St. Goar am Rhein. Geibels Gruß zu Freiligraths Geburtstag gipfelt in den schönen Strophen zum Preise der westfälischen Heimat seines Freundes, die, nachdem sie Immermann im „Oberhof" für die Dichtung neu entdeckt hatte, durch das von Schücking und Freiligrath gemeinsam herausgegebene Werk „Das malerische und romantische Westfalen" (1842) weiter erschlossen werden sollte. Gleichzeitig mit Freiligraths erster Gedichtsammlung war 1838 noch eine andere Liedersammlung vom Lande der roten Erde ausgegangen. Ihre Verfasserin war Deutschlands größte Dichterin, Annette Elisabeth Freiin von Droste-Hülshoff.

Auf dem väterlichen Gute Hülshoff bei Münster verbrachte das Mädchen (geb. 10. Januar 1797) die erste Jugend, bis es 1826 der Mutter auf deren Witwensitz Rüschhaus folgte. Nach der Übersiedelung zu ihrer mit dem Freiherrn von Laßberg, Uhlands Freund und Genossen in germanistischen Studien, verheirateten Schwester endete Annette am 24. Mai

1848 auf Schloß Meersburg am Bodensee ihr stilles, eheloses Leben. Heftige Leidenschaft hat sie wohl nie empfunden, innige Liebesneigung hielt die Schweigsame in sich verschlossen. Warme mütterliche Gefühle zeigen ihre Briefe für ihren westfälischen Landsmann Christoph Bernhard Levin Schücking (1814—83), der nach dem Grundgedanken seiner Romane: „Emanzipation des Menschen im allgemeinen und der Frau insbesondere von den Fesseln, die das Individuum in seinem Selbstbestimmungsrecht beschränken", freilich mehr Geistesverwandtschaft mit dem Jungen Deutschland verrät als mit der streng katholischen, echt weiblichen Freundin. Nur in der westfälischen Lokalfärbung seiner Romane berührt sich der journalistisch gewandte Schriftsteller mit der weltscheuen Dichterin der „Bilder aus Westfalen" und der Musternovelle „Die Judenbuche", die mit lebendiger Anschauungskraft Land und Leute uns vor Augen stellt.



Ferdinand Freiligrath. Nach dem Stich von Krauskopf (Gemälde von J. L. Hasenclever), wiedergegeben in Wilhelm Buchner, „Ferdinand Freiligrath", Lahr 1882.

Durch den Münsterer Professor Anton Matthias Sprickmann, der einst als Göttinger Student sich zum Hainbund gehalten hatte, wurde Annette zuerst in die Literatur eingeführt. In Bonn schloß sie 1825 Freundschaft mit Johanna und Adele Schopenhauer und trat später auch Simrock näher.

Die Einwirkung Byrons und von Walter Scotts epischen Versdichtungen erkennt man in Annettens Verserzählungen wie „Walther", „Das Hospiz auf dem Großen St. Bernhard", „Die Schlacht im Loener Bruch". Aber gerade diese Schilderung von des tollen Mansfelders letztem Kampf gegen Tilly zeigt wieder, wie wenig doch eigentlich literarische Einflüsse für ihre Dichtung bedeuten. Die braune Heide mit dem ragenden Hünenstein, in der, zitternd wie ein wundes Reh, der Knabe über das gespenstische „Moorgeschwehle" springt, Wald und Weiher im Frühlingsgrün und Wintersbann, ihre westfälische Heimat, aus der auch ihre Sprache Kraft und Farbe schöpft, ist die Schule des frei aufgewachsenen Naturkindes. Wie tief und innig sie, der Familienüberlieferung treu, als fromme Katholikin fühlt und denkt, belegt neben „geistlichen Liedern" der aus dem Nachlaß veröffentlichte Zyklus „Das geistliche Jahr" (1851). Nicht die mystische Versenkung von Novalis waltet hier, aber lichte Wärme strahlt von diesen 72 Gedichten aus, die nicht bloß das Höchste der religiösen Dichtung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bedeuten, sondern den besten Leistungen der religiösen Dichtung überhaupt zugehören. Der stofflich naheliegende Vergleich von Annettens Gedichten auf das Kirchenjahr mit Andreas Gryphius' „Son- undt Feyrtags-Sonneten" (vgl. S. 27) läßt nicht bloß die Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, sondern auch die konfessionelle Unbefangenheit der katholischen Dichterin hervortreten. Die ganze Tiefe ihres Künstlerempfindens zeigen dagegen Gedichte wie das ergreifend schöne „Stille Größe", „Auch ein Beruf", „Der Dichter". Ihr plastisches Gestaltungsvermögen gibt sich in den „Balladen" und „Erzählenden Gedichten" kund, mit Hoffmannscher Unheimlichkeit gemischt in den Strophen „Der Spiritus familiaris des Roßtäuschers".

Wenn Annette von Droste-Hülshoffs Einbildungskraft aus dem Boden ihrer westfälischen Heimat und aus ihrem verschlossen-sinnigen Gemüte heraus ihre Dichtungen gestaltet, so läßt dagegen Ferdinand Freiligrath (1810—76; siehe die Abbildung, S. 455) seine Phantasie von Rolandseck und dem Dortmunder Freistuhl bis an Mekkas Tore, im „Löwenritt" von einer Küste Afrikas zur anderen schweifen, in den Fieberträumen der auf dem „Hospitalschiff" hinsiechenden englischen Matrosen den Erdball umkreisen. Aber seine Balladendichtung läßt uns auch beim österreichischen Reiterpikett vor Belgrad der Dichtung des Volksliedes vom „Prinz Eugen" wie bei den Wassergeusen im Kampf gegen Herzog Alba der des niederländischen Volksliedes von „Wilhelmus von Nassauen" beiwohnen und führt uns mit fränkischen Grenadieren vor die Pyramiden, dem Geistergruß der großen Welteroberer an General Bonaparte zu lauschen.

Unter dem Eindruck des Welthandels zu Amsterdam, wo der noch unfertige Detmolder Gymnasiast sich für den Kaufmannsstand ausbilden sollte, sandte Freiligrath seine Gedanken mit den auslaufenden Schiffen in alle Länder, berauschte sich an den Wonnen und Farben des Orients, die Victor Hugo 1829 in seinen „Orientales" der abendländischen Literatur neu erschlossen hatte. Mit den Stoffen nahm Freiligrath von dem französischen Romantiker sogar den lang verfemten Alexandriner auf, der nun nicht mehr das steife Boileausche Dressurpferd, sondern ein feuriges Wüstenroß von Alexandria sein sollte. Heine hatte so unrecht nicht, wenn er im „Atta Troll" in seiner Verspottung der Balladen vom Mohrenfürsten von Freiligrathscher Janitscharenmusik sprach. Chamisso und Lenau, die wirklich in fernen Ländern geweilt hatten, dachten nicht daran, ihre Poesie so verschwenderisch mit exotisch klingenden Namen aufzuputzen, wie es Freiligrath liebte. Und doch entsprachen die grellen Farben, wie sie seine erste Gedichtsammlung 1838 zeigte, einem Verlangen der Leser. Schon drei Jahre früher hatte Karl Postl aus Mähren (1793—1864) als Charles Sealsfield in seinen „Lebensbildern aus beiden Hemisphären" das Unterhaltende von Roman und Reisebeschreibung mit gutem Erfolg zu vereinigen gesucht. 1844 eröffnete der Hamburger Friedrich Gerstäcker (1816—72) die lange Reihe seiner beliebten und in der Tat mit lebhafter Anschaulichkeit geschriebenen Reiseschilderungen und humoristischen Erzählungen.

Wie aber Freiligrath von Anfang an die phantasievolle Ausmalung der Ferne auch zugleich für das Gemüt zu verinnerlichen wußte, zeigt als klassisches Beispiel sein Auswanderergedicht („Ich kann den Blick nicht von euch wenden"). In dessen Versen schon traf er 1832 den ergreifend innigen Ton, den später sein volksliedartiges „O lieb', so lang du lieben kannst!" anschlug. Hatte er Herweghs politischen Haßliedern gegenüber vom Dichter den Standpunkt „auf einer höhern Warte als auf den Zinnen der Partei" gefordert, so wies er nach Hoffmanns Amtsentsetzung selber die königliche Pension zurück und eröffnete 1844 mit den Zeitgedichten „Ein Glaubensbekenntnis" die Reihe seiner politischen Streitlieder („Ça ira", „Zwischen den Garben", „Neuere politische und soziale Gedichte", 1846—51). Das Schwurgericht sprach 1848 zwar den angeklagten Dichter frei, aber beim Sieg der Reaktion mußte der Flüchtling in London als Buchhalter für sich und die Seinigen den Lebensunterhalt zu gewinnen suchen, den ihm weder die eigenen Gedichte noch die seine ganze dichterische Entwickelung begleitenden meisterhaften Übersetzungen französischer, englischer, amerikanischer Dichtungen genügend erwarben. Erst 1867 ermöglichte ihm die Amnestie die Rückkehr nach Deutschland. Selbst in trüber Zeit, als er ausrief: „Deutschland ist Hamlet", hatte Freiligrath doch festgehalten an der Hoffnung, dieses Deutschland werde einst am blütenreichen Baum der Menschheit eine Wunderblume vor allen anderen sein. Dem Zurückgekehrten war es noch vergönnt, die zur Einigung führenden deutschen Siegestaten des Jahres 1870 zu besingen. Aber nicht nur der Bredowschen Kürassiere und Ulanen Todesritt hat er in dem volkstümlich gewordenen Gedicht „Die Trompete von Gravelotte" gefeiert, auch in des „Krieges Erzzeit" mahnte er seinen Enkel „Wolfgang im Felde", der, das rote Kreuz am Arme, dem Heer gefolgt war, durch Sterbende und Tote treu den Weg der Menschlichkeit zu gehen.

Noch ehe das Revolutionsjahr den rheinischen Dichterkreis auseinandersprengte, hatte der politische Meinungsstreit den Freundschaftsbund gelöst zwischen dem Herweghs demokratischer Parteifahne folgenden Freiligrath und dem die Parteilockung von links und rechts zurückweisenden Geibel. Das erste deutsche Parlament, das Professoren-Parlament, wie

es der Spott nach seinem Mißlingen taufte, vereinte zur Arbeit an der Reichsverfassung wohl aus allen Landesteilen und Parteien Führer der Wissenschaft und Dichtung, aber zu einigen vermochte auch die große Aufgabe die widerstreitenden Grundsätze nicht.

Neben dem alten Ernst Moritz Arndt erschienen in der Paulskirche die jüngeren Vertreter der Literatur, Graf Auersperg (Anastasius Grün), Moritz Hartmann, Jordan, Laube, Paul Pfizer, Riehl, Friedrich Theodor Vischer, Beda Weber. Den Führern der radikalen Linken, Arnold Ruge und Karl Vogt, standen die besonnenen Historiker Wolfgang Maximilian Duncker, Johann Gustav Droysen und Georg Waitz, dem liberalen Geschichtschreiber des 19. Jahrhunderts und der „deutschen Dichtung", Gervinus, der hessische orthodoxe Reaktionär und Literarhistoriker August Friedrich Christian Vilmar und der Münchener Theolog Ignaz Döllinger gegenüber. Als Mitglied der Linken sprach Uhland das geflügelte Wort von dem Tropfen demokratischen Öls, der die Stirn des deutschen Kaisers salben müsse. Jakob Grimm dagegen, der sich auch in Frankfurt dem altbewährten Freunde Dahlmann und damit der von Heinrich von Gagern geleiteten erbkaiserlichen Partei anschloß, sprach aus seiner sinnigen Vertiefung in die deutsche Vergangenheit heraus das ernste Mahnwort: von den Herren, die von den Lehren der Geschichte nichts wissen wollten, werde die Geschichte auch nichts wissen wollen. Uhland hielt es für seine Pflicht, auch noch dem Rumpfparlament nach Stuttgart zu folgen und an seiner Spitze zu gehen, als die Bajonette den Rest des so hoffnungsfreudig begonnenen ersten deutschen Parlaments auseinandertrieben. In Erfurt dagegen wirkte Adolf Friedrich von Schack, der Freund Garibaldis und Mazzinis, als mecklenburgischer Regierungsvertreter nach seinen schwachen Kräften mit, die preußische Union und damit das in Frankfurt gescheiterte Einigungswerk durchzuführen, bis die Schmach von Olmütz die Hoffnungen der großdeutschen wie der kleindeutschen Partei zugleich begrub. Das eine, was not tat, was Geibels vaterländische Sonette so heiß erflehten, das fehlte eben, „ein Mann, ein Nibelungenenkel, daß er die Zeit, den tollgewordnen Renner, mit ehrner Faust beherrsch' und ehrnem Schenkel". Erst als 1864 zum zweitenmal „im Siegessturmgewog anstatt des Danebrog der Adler" auf die Düppeler Schanzen gepflanzt wurde, war uns der 1848 vergeblich ersehnte eiserne Held in Otto von Bismarck erstanden. Die Wandlungen der Geschicke unseres Volkes, wie Heinrich von Sybels Geschichtswerk „Die Begründung des Deutschen Reiches" (1889—94) sie erzählt, werden durch **Geibels „Heroldsrufe"** (1871) treulich bangend und wünschend, klagend und jubelnd vom



Wilhelm Jordan. Nach einer Photographie des Herrn Prof. Hanfstängl in Frankfurt a. M.

warnenden „Türmerlied" im Jahre 1840 bis zur Kaiserkrönung Wilhelms I. des Siegreichen im Versailler Prunkschloß begleitet.

Doch auch die Bewegung des Jahres 1848 selbst und im besonderen die Frankfurter Versammlung mit ihrer Fülle scharf charakteristischer Persönlichkeiten, die wüste Zügellosigkeit der Revolution wie die sittliche Festigkeit der auf den Ruf ihres Königs Haus und Weib verlassenden preußischen Landwehr haben in des Ostpreußen Wilhelm Jordan (1819—1904; siehe die Abbildung, S. 457) Mysterium „Demiurgos" und Graf Schacks aristophanischer Komödie „Der Kaiserbote" ihr dichterisches Denkmal erhalten.

Schon von Hebbel wurde Jordans „Demiurgos" (1852—54) als das „an Geist und Poesie reiche" Werk über alle gleichzeitigen Dichtungen gestellt. Aber wenn die unmittelbare Vorführung der Zeitstimmungen und -ereignisse einzelnen Teilen auch politisch geschichtliche Bedeutung verleiht und dadurch die Teilnahme fesselt, so ist das zwischen dramatischer und epischer Form schwankende gedankenbelastete Mysterium als Ganzes künstlerisch doch nicht geglückt. Die Mischung von Faust- und Merlin-, Hiob- und Prometheusdichtung mit dem Leben der Gegenwart verwirrt. Aus eigenster Erfahrung wußte Jordan freilich zu schildern, denn der aus Insterburg stammende Dichter hat nicht nur als Mitglied von Gagerns Partei die radikale Polenschwärmerei vom Standpunkt gesunder, deutscher Interessenpolitik aus kräftig bekämpft, sondern war als Mitglied von Erzherzog Johanns Reichsregierung auch als erster deutscher Marineminister tätig. Nach Auflösung des Parlaments und der kläglichen Versteigerung der deutschen Flotte schlug er dauernd seinen Wohnsitz zu Frankfurt a. M. auf. Im „Liebesleugner" und „Durchs Ohr" schuf er graziöse Reimlustspiele, während seine späteren Versuche im zeitgenössischen Kulturroman („Die Sebalds", 1884; „Zwei Wiegen", 1888) zu tendenziös lehrhaft ausfielen.

Seine Stellung in der Literaturgeschichte verdankt Wilhelm Jordan dem weit angelegten und planvoll durchgeführten Versuche, die zerstreuten Sagentrümmer von Siegfried und den Schicksalen seiner nach Norwegen verschlagenen Tochter Schwanhild bis zu ihrer Vermählung mit dem Sohne Hildebrants in den beiden Teilen seiner „Nibelunge": „Sigfridsage" (1868) und „Hildebrants Heimkehr" (1874), kunstvoll, wenn auch vielfach arg gekünstelt, zum einheitlichen Epos zusammenzuschweißen. Einem ähnlichen Unternehmen hatte schon vorher der liederfrohe Rheinländer Karl Joseph Simrock (1802—76) seine besten Kräfte als Dichter und Sagenforscher gewidmet, als er den aus Übersetzungen (Nibelungenlied 1827, Gudrun 1843) bestehenden drei ersten Teilen seines „Heldenbuchs" zwischen 1843 und 1849 drei weitere mit der Um- und Neudichtung des „Amelungenliedes" folgen ließ.

Jordans „Nibelunge" und Simrocks „Amelungenlied" übertreffen an Bedeutung alle epischen, wie Wagners Nibelungen alle übrigen dramatischen Versuche der Rückgewinnung altgermanischer Sage und mittelhochdeutscher Epen für die neuere Literatur. Wie Simrock nach Uhlands Beispiel die meisterhaft gehandhabte Nibelungenstrophe wählte, so suchte Jordan nach Richard Wagners Vorgang, dessen „Ring des Nibelungen" (1853) er trotz seines Wagnerhasses auch sonst stark verpflichtet erscheint, den altdeutschen Stabreim (Alliteration) mit technischer Kunst und musikalischer Feinheit in der Tonmalerei neu zu beleben. Dem formalen Unterschied beider Epen entspricht auch die Verschiedenheit der Behandlung. Vaterländische Gesinnung beseelt beide Dichter, wenn sie wagen „zu wandeln verlassene Wege zur fernen Vorzeit unseres Volkes". Aber gerade Jordan ist trotz der von ihm gewählten älteren Form der moderne Dichter, der dem Stoffe seine persönlichen Anschauungen nicht immer gerade geschmackvoll aufdrängt, während Simrock echt episch, würdevoll und bescheiden, hinter seiner Erzählung zurücktritt. Jordan war entgegen dem Herkommen seiner Familie schon als Student in Königsberg von der Theologie zur Naturwissenschaft übergegangen. Und wie er früh in „Irdischen Phantasien", später in „Andachten", „Strophen und Stäben" als Lyriker und in seinen beiden Romanen seine naturwissenschaftlichen Überzeugungen mit starkem Selbstbewußtsein geltend machte, so trägt er sie auch in die alte Sage hinein. Das Bestreben, die darwinistische Lehre von der Zuchtwahl im Verhältnis Brunhilds zu Siegfried und Gunther und sonst öfters aufzuzeigen, verleitet zu bösen Entgleisungen. Und wie verstandesscharf auch

aus überallher entlehnten Steinen und Steinchen der imponierende Bau mosaikartig zusammengesetzt ist, so bleiben doch die Spuren des mühevollen Flickens und Vernietens, die Arbeit und gelehrt reflektierende Absicht des Dichters störend bemerkbar. Allein trotz vieler Mängel trägt das Werk als Ganzes den Stempel einer bedeutenden Dichterkraft und entfaltet in manchen Einzelheiten erschütternde Größe. Durchaus nicht dem Wertverhältnis dagegen entspricht es, daß Simrocks in jeder Hinsicht wertvollere „Amelungen" an Ruhm und Erfolg so weit zurückblieben hinter Jordans „Nibelungen". Allein Jordan hat als wandernder Rhapsode und zugleich mit einem Übermaß von Selbstgefühl seine Gesänge überall selber „voll Kraft und Wohllaut" vorgetragen und damit eine wirksame Propaganda für sein Werk durchgeführt.

Simrock war wegen eines Gedichtes auf die Julirevolution („Drei Tage und drei Farben") 1830 aus dem juristischen Staatsdienst entlassen worden und wurde erst 1850 als Professor der Germanistik an der Universität seiner Vaterstadt Bonn angestellt. In der Übersetzung einer langen Reihe mittelalterlicher Dichtungen („Parzival", 1842), als Herausgeber von Volksliedern, Volksbüchern und Sagen entfaltete er eine höchst fruchtbare Tätigkeit, und sein „Handbuch der deutschen Mythologie" (1853), dem eine Verdeutschung der „Edda" voranging, verbreitete in weiteren Kreisen Kenntnis von der germanischen Götterlehre.

Der gelehrte Sagenforscher und der rein empfindende Dichter haben in den „Amelungen" harmonisch zusammengewirkt. Als Anhänger der Lachmannschen Lehre von der Entstehung des Epos gibt Simrock selbständige Liederkreise zunächst vom nordischen Schmied Wieland (1835) und von seines Sohnes Wittich Eintritt in den Heldenkreis Dietrichs von Bern. Und auch von den anderen hervorragenden Gefolgsleuten des Ostgotenkönigs erzählen die einzelnen Lieder, die sich zwanglos um den Mittelpunkt, Dietrichs eigene Kämpfe und Schicksale, zusammenschließen. Dietrichs Abenteuer mit Ecke und dessen Riesenbrüdern wie mit dem Zwergkönig Laurin gehen der Erzählung von der verräterischen Vertreibung des jungen Königs aus seiner Heimat voran. Zwischen den Dietrichsliedern werden die Lieder von Dietleibs übermütiger Jugend, dem Jäger Iring, von König Osantrix gesungen. In der überragenden Menschen- und Heldengröße Dietrichs, vor der alle anderen immer mehr zurücktreten, liegt die innere Einheit des Epos. Geradezu als Verkörperung des deutschen Volkes selbst stellt der vaterlandsbegeisterte Dichter am Schlusse seinen sieggekrönten Herrscher hin:

> Wir nahen jähem Falle, wenn Gott ihn nicht erweckt,
> der bald mit Donnerschalle die Meuterer erschreckt.
> Die Langmut kann nicht frommen, es müßte Dietrichs Zorn,
> mein Volk, dich überkommen, sonst ist dein Erbe verlorn.
>
> Daraußen und darinnen hast du der Feinde viel,
> sie schmeicheln deinen Sinnen mit leerem Gaukelspiel.
> Sie möchten dich betören mit loser Worte Trug,
> daß du von Treue ließest und des eignen Herzens Zug.
>
> Es sei des deutschen Sinnes der Berner dir ein Bild,
> der Treue hat und Stärke, der zornig war und mild . . .

Schlicht und groß, trotz der vielen Kämpfe voll Abwechselung, warmherzig und menschlich ergreifend schildert der Dichter Kühnheit und Treue, Verrat und Wunder, Minne und Leid. Durch das Ganze geht ein echt dichterischer und echt deutscher Zug, so daß man Simrocks „Amelungenlied" als das beste Heldenepos des 19. Jahrhunderts rühmen darf.

Simrocks „Heldenbuch" gab das Vorbild für eine Reihe epischer Neudichtungen alter Sagen ab: es folgten unter manch anderen 1846 Geibel mit der nordischen Erzählung „König Sigurds Brautfahrt", gleichfalls in Nibelungenstrophen, 1863 Hertz mit den Reimpaaren von „Hugdietrichs Brautfahrt", 1876 Dahns „Amalungen", 1878 Baumbachs Bruchstück aus dem Gudrunkreise „Horand und Hilde", 1883 Ludwig Freytags vortreffliche Übertragung der nordischen „Hervara"-Sage und so viele andere.

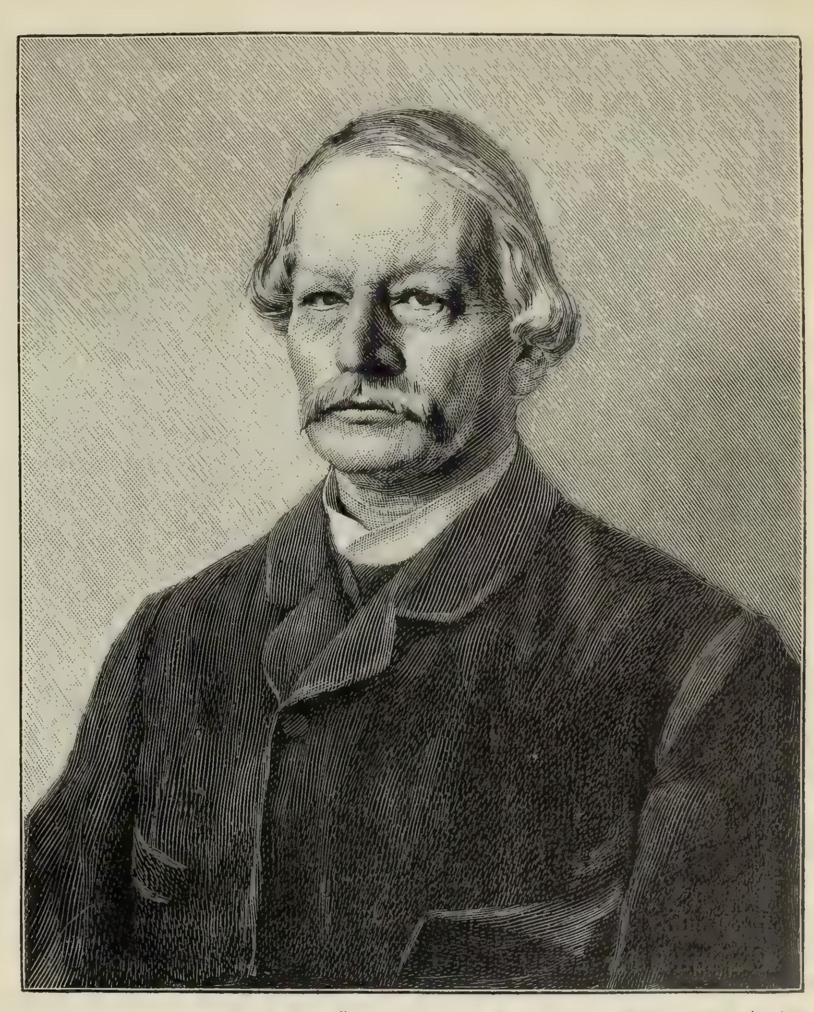
Simrocks „Amelungen" und der Erfolg von Jordans Epos widerlegen aber zugleich die Behauptung, daß die alten Sagenstoffe dem modernen Leser keine unmittelbare

Teilnahme mehr abzugewinnen vermöchten. Ihre fest ausgeprägten großen Züge regen die Einbildungskraft in einer Weise an, wie es dem aus der Wirklichkeit schöpfenden Dichter nur schwer gelingt. Ungefähr gleichzeitig mit Simrocks Heldendichtung gingen aus dem Berliner Dichterkreis epische Versuche hervor, der preußischen Geschichte entnommen, die an augenblicklicher Wirkung das Amelungenlied weit übertrafen. Aber diese Schlachtenepen Scherenbergs erscheinen heute bereits völlig vergessen wie die im Zeughaus mit Ehren aufbewahrten veralteten Waffen, während Simrocks Verjüngung alter Heldensage jung und jugendkräftig geblieben ist.

Neben der älteren, von Hitzig gegründeten dichterischen Montagsgesellschaft, in welcher der junge Student Geibel 1836 noch Chamisso und Eichendorff begrüßen durfte, war schon 1827 in Berlin eine zweite, die Sonntagsgesellschaft oder der „Tunnel über der Spree", gegründet worden. Es kommt ihr mehr eine örtlich-gesellschaftliche Bedeutung zu als eine allgemein literarische, wie sie von der Mitte der fünfziger Jahre an der Münchener Dichterkreis gewann. Im „Tunnel" fand aber der Stettiner Christian Friedrich Scherenberg (1798—1881) die erste Anerkennung für seine Gedichte, noch ehe er mit den vaterländischen Epen „Ligny" (1846) und „Waterloo" (1849), deren Reihe er 1869 mit „Hohenfriedberg" schloß, den Beifall der militärischen Kreise und des Hofes erwarb. Scherenberg hat mit diesen Schlachtschilderungen sich eine eigene Art Epos zurechtgemacht. Aber nur vereinzelte Stellen sind dichterisch; das Ganze erinnert eher zum Unheil an die prunkvollen Paradebilder Anton von Werners, sorgfältig genau und regelrecht, doch nüchtern und steif.

Über den „Tunnel" und das literarische Berlin zwischen 1840 und 1860 hat Theodor Fontane (1819—98), der ebenso anziehend von seinen in Swinemünde verlebten „Kinderjahren" wie von seiner Berichterstattertätigkeit im dänischen und böhmischen, seiner Gefangenschaft im französischen Krieg zu erzählen wußte, manches in seiner Biographie Scherenbergs mitgeteilt. Seinen klassischen „Wanderungen durch die Mark Brandenburg" (1862—82) hat der in Neuruppin geborene, in Berlin eingebürgerte Fontane auf märkischem Boden spielende Novellen („Grete Minde", „Ellernklipp" und Geschichtsromane aus der Napoleonischen Zeit folgen lassen („Vor dem Sturm", 1878; „Schach von Wuthenow", 1883), in denen er sich als würdiger Fortsetzer von Alexis' vaterländischer Erzählungskunst bewährte; ja er zeigt sich dabei lebhafter und farbenreicher. In der Folge ging Fontane zu Berliner Sittenromanen („L'Adultera", 1882; „Die Poggenpuhls", 1896) über, deren letzter, „Der Stechlin", noch in seinem Todesjahr vollendet wurde. Fast als der einzige unter dem älteren Dichtergeschlecht hat Fontane für seine nach genauer Wiedergabe der Wahrheit in Milieu und Charakteren strebende Kunst auch bei der jüngeren realistischen Schule unbedingte Anerkennung gefunden, am meisten zuletzt mit psychologisch fein ausgeführten Ehebruchsromanen, wie „Effi Briest" (1895), der freilich von Fontanes Bewunderern durch die Zusammenstellung mit Goethes „Wahlverwandtschaften" zu viel Ehre angetan wurde. Die Verbreitung von Fontanes Prosadichtungen und sein literarisches Ansehen sind in dem Jahrzehnt seit seinem Tode fortwährend gewachsen. Aber eine dauerhaftere Grundlage des Ruhmes, als durch Romane erworben werden kann, schuf sich der gute Kenner englischer Volksdichtungen durch seine Balladen („Von der schönen Rosamunde", 1850; „Balladen", 1861). Und glücklich fügte es sich für Fontane, daß an seinen Gedichten („Archibald Douglas") Karl Löwe (1796—1869) seine einzigartige Meisterschaft in der Tonsetzung von Balladen so sieghaft bewährte.

Außer Fontane erzählen vom „Tunnel“ auch Dahns „Erinnerungen“ und, weniger günstig, Otto Roquette, der von 1852 bis zur Übernahme einer literargeschichtlichen Professur am Darmstädter Polytechnikum (1869) in Berlin lebte, in der ein Jahr vor seinem Tode abgeschlossenen Geschichte der „Siebzig Jahre meines Lebens“ (1895). Roquette (geb. 1824 zu Krotoschin), der Verfasser zahlreicher Vers- und Prosaerzählungen, sagt in seiner Autobiographie, er habe sich redlich bemüht, seine Kunst nach seinen Mitteln zu entwickeln. Doch seine Beliebtheit beruht ausschließlich auf seinem ersten Werke: „Waldmeisters Brautfahrt“ (1851). Frische, anmutige Lieder voll Wein- und Rheinstimmung sind der leichtgefügten, heiteren epischen Erzählung eingereiht. Als Ganzes kann ihr spielerisches Reimgeklingel indessen keinen künstlerischen Anspruch erheben. Den außergewöhnlichen Erfolg beim ersten Erscheinen verdankte „Waldmeisters Brautfahrt“ wie 1849 die süßlich-schwächliche „Amaranth“ des fränkischen Freiherrn Oskar von Redwitz (1823—91) zum großen Teile der nach dem Scheitern der politischen Bewegung eingetretenen allgemeinen Abspannung. Redwitz, der später in seiner „Philippine Welser“ (1859) ein zugkräftiges historisches Rührstück und im „Hermann Stark“ (1869) einen guten Sittenroman schrieb, hat seine in „anspruchsvoller Blässe“ bewußt unschuldsvoll kokettierende „Amaranth“ mit einer aufdringlich frömmelnden Tendenz ausgestattet, und dieser, nicht der Dichtung, galt ein Teil des lauten Beifalls.



Gustav Freytag. Nach dem Ölgemälde von K. Stauffer-Bern (1887), in der königlichen Nationalgalerie zu Berlin.

Das Verdienst, in der Zeit der Mutlosigkeit und müder Abspannung dem deutschen Volk das Vertrauen auf seine Eigenart und gesunde Kraft durch Vorhalten eines dichterischen Spiegels neu zu beleben, erwarb sich der Schlesier Gustav Freytag (1816—95). Er strebte danach, „dem jungdeutschen Trödel entgegen wieder die deutsche Art in der Poesie zu Ehren zu bringen“. Freytags Roman „Soll und Haben“ (1855), dessen Hauptszenen sich in Breslau abspielen, will ohne Parteitendenzen ein wahres Bild aus der Gegenwart aufstellen, indem er das Bürgertum bei seiner täglichen Arbeit aufsucht.

Goethe hatte in „Wilhelm Meisters Lehrjahren“ den sozialen Gegensatz von Adel und Kaufmannsstand vor allem in dem Unterschied der geistigen Bildung und der gesellschaftlichen Umgangsformen

erblickt. Immermann faßte in den „Epigonen" bereits die Verschiedenheit der wirtschaftlichen Bedingungen ins Auge, die dem tätigen, bürgerlichen Industriellen das Übergewicht über den bloß repräsentierenden adligen Grundbesitzer verschaffen. Freytag läßt die ganze Handlung aus den sozialen Gegensätzen sich entwickeln, als deren Träger der Kaufmann und der Freiherr von Rothsattel, die hausbackene Sabine und das adlig-stolze Fräulein Lenore, der Hauptheld Anton und sein Gegenspieler Veitel Itzig neben ihrem individuellen Leben noch typische Bedeutung haben. Ja, die Schicksale der gleichzeitig ins Leben eintretenden Jünglinge, des ehrlich sich emporarbeitenden Anton Wohlfart und des durch Betrug und Listen emporstrebenden Juden, erinnern fast an Parallelen, wie sie Hogarths Pinsel zwischen dem Lebenslauf des Fleißigen und des Liederlichen oder etwa in Erzählungen für Kinder Christoph von Schmid in der Geschichte „vom guten Fridolin und bösen Dietrich" entworfen hat. Aber Freytag ist es in erster Linie nicht um die moralische Beurteilung, sondern um die Erklärung sozialer Verhältnisse zu tun. Ihr dient die Hervorhebung des Unterschiedes von gelehrter und Kaufmannsbildung wie die Schilderung der gefährlich schleichenden Macht des jüdischen Wucherers, die den arglosen, geschäftsunkundigen deutschen Edelmann vom Boden seiner Väter zu vertreiben droht. Ebenso wie mit dieser Warnung vor den alles untergrabenden Angriffen gewisser Elemente des Judentums hat der deutschgesinnte Dichter auch durch die wiederholte Hervorhebung des in unseren Ostmarken fortdauernden Kampfes zwischen Deutschtum und Polentum nicht bloß die sozialen und die nationalen Gegensätze seiner Zeit, sondern auch prophetisch mahnend die unserer eigenen Tage in eindrucksvollen, lebensfrischen Bildern uns vor Augen gestellt. Dem an nationalen Bestandteilen und Absichten reichen sozialen Roman aus der Ostmark ließ Freytag einen Roman aus Leipziger Universitätskreisen folgen: „Die verlorene Handschrift" (1864). Erst die gewaltigen Ereignisse des Jahres 1870 dagegen regten ihn an zu der Reihenfolge seiner Geschichtsromane „Die Ahnen" (1872—80). Von Ingrabans Kampf gegen die Wenden und dem Blutbad zu Thorn („Der Freikorporal") bis zum Berliner Straßenkampf von 1848, in dem König sich von der Leitung des polnischen Revolutionärs lossagt, verfolgt Freytag den Gegensatz zwischen Deutschen und Slawen, nachdem er in den „Bildern aus der deutschen Vergangenheit" (1859 bis 1867) den Verlauf der deutschen Kultur von der ältesten Zeit unserer Volksgeschichte bis zu der in „Soll und Haben" geschilderten Gegenwart auf Grund ernsten Quellenstudiums in gefällig-fesselnder Darstellung vorgeführt hatte.

Im Schlußteil der „Ahnen": „Aus einer kleinen Stadt", bei der er seinen Geburtsort Kreuzburg vor Augen hatte, und 1886 in „Erinnerungen" hat Freytag selbst über den Gang seines Lebens Aufschlüsse gegeben. Als Schüler Hoffmanns von Fallersleben hatte er sich 1839 an der Universität Breslau für Germanistik habilitiert, vermochte indessen als akademischer Lehrer keine Erfolge zu erringen. Dafür gingen aus seinem Studium des germanischen Altertums die „Bilder aus der deutschen Vergangenheit" hervor, die in der Folge ihrerseits wieder die Grundlage für die Reihe seiner Geschichtsromane abgaben, während Beobachtungen aus dem Breslauer Kaufmanns- wie Leipziger Universitätsleben die beiden Gesellschaftsromane zeitigten.

Im „Musenalmanach der Universität zu Breslau auf 1843" steht der Herausgeber Freytag, der selber lyrischer Begabung freilich völlig ermangelte, inmitten eines kleinen schlesischen Dichterkreises. Neben Holtei und Karl Weinhold brachten der demokratisch gesinnte ehemalige Leutnant Friedrich von Sallet aus Neiße (1812—43) in gedankenreichen, pantheistisch begeisterten Liedern und der als Balladendichter sich auszeichnende Platenverehrer Graf Moritz von Strachwitz (1822—47) in romantisch angehauchtem Naturgefühl und frischer Vaterlandsbegeisterung den alten Sangesruhm ihrer Heimatsprovinz neu zu Ehren. Dem Grafen Strachwitz steht wieder Max Waldau (1822—55), wie sich Richard Georg Spiller von Hauenschild aus Breslau nannte, gegenüber, dem romantisch konservativen Dichter der Dichter eines „humanistischen Radikalismus". Im Vorwort zu seinen „Kanzonen" (1848) hat Waldau selbst als Grundlage all seines Strebens bezeichnet den „Kampf für Reinmenschliches, für konsequente Harmonie und innigsten Zusammenklang der physischen Individualität mit der Seele". In der Art des Jungen Deutschland schrieb der Schlesier Reisebilder („Nach der Natur", 1848), die er mit einer Widmung

von Heine versah; aber Waldaus Eigenart kommt doch am besten in den begeisterten Freiheitsliedern zum Ausdruck. Seine Geschichtskenntnisse bewahren ihn dabei glücklich vor den Schlagwörtern des Tages. Als Übersetzer Petrarcas wie in eigenen Gedichten erscheint er neben Zedlitz als der eifrigste Freund und erfolgreicher Pfleger der im Deutschen schwer zu behandelnden Kanzone.

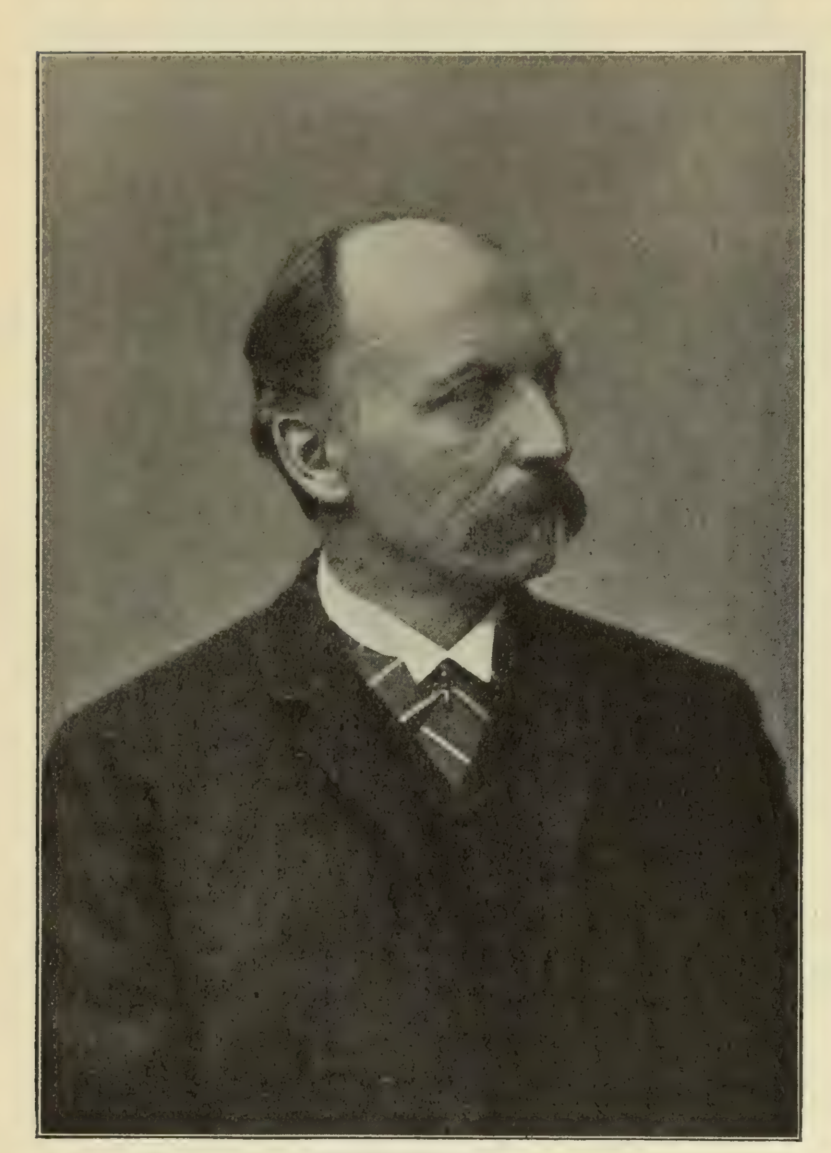
Freytag selber nahm nach seiner Übersiedelung nach Leipzig als Redakteur der „Grenzboten" eifrigen Anteil an der Politik, die er noch in seinem in jeder Beziehung unerfreulichen Buche „Der Kronprinz und die deutsche Kaiserkrone" (1889) mehr vom partikularistisch-preußischen als vom deutschen Standpunkt aus betrachtete. Heiter dagegen klingen die politischen Gegensätze in seiner besten dramatischen Leistung an, in dem zuerst am 8. Dezember 1852 in Breslau aufgeführten, 1854 gedruckten, vielgerühmten Lustspiel „Die Journalisten".

Wichtiger als Freytags übrige, heute bereits vollständig veraltete Dramen, unter ihnen das tragische Rechenexempel „Die Fabier" von 1859, wurde durch die klare Zusammenfassung von Studium und Bühnenerfahrung sein Lehrbuch „Die Technik des Dramas" (1863). Ein überlegener Kunstverstand, dem gegenüber das lyrische Element fast völlig zurückgedrängt wird, waltete bei Freytags Schaffen überhaupt vor. Selbst in den dichterisch bewegteren Teilen der Ahnen, wie „Ingo", „Das Nest der Zaunkönige", „Die Brüder vom deutschen Hause", geht der kulturgeschichtliche Schilderer nicht völlig im Dichter auf. Ein stark nüchterner Zug bleibt auch in „Soll und Haben" fühlbar. Aber zum Ersatz dafür hat Freytag ein großes, eindrucksvolles Beispiel für scharfe Wiedergabe der Wirklichkeit gegeben, die er indessen keineswegs wie seine Nachfolger nur im Häßlichen und Gemeinen erkannte. Und „Soll und Haben" hat sich bereits durch fünf Jahrzehnte als der beliebteste deutsche Roman neben Scheffels „Ekkehard" erwiesen, eine Wirkung, der gegenüber, wie Goethe einmal von Walter Scotts Romanen sagte, die Beurteilung eigentlich verstummen müßte. Man könnte Freytag mit seinem schlesischen Landes- und Altersgenossen, dem Maler Adolf Menzel, zusammenstellen, der gleich ihm Erscheinungen der Gegenwart scharf beobachtet wiederzugeben und ebenso die Kulturbilder eines vergangenen Zeitabschnittes preußischer Geschichte wieder lebendig zu machen wußte.

Der Roman beginnt, seitdem ungefähr von 1848 an die Teilnahme für die Lyrik ständig abnimmt, immer mehr die Literatur zu beherrschen. In der Massenerzeugung, die für jeden Stand und Geschmack, für Salon und Hintertreppe sorgt, lassen sich nur allgemeine Richtungen hervorheben. In den berühmteren Dichternamen allein ist hier noch weniger als sonst die literarische Geschichte eines Zeitabschnittes und einer Gattung enthalten. Ja, gerade die Verbreitung des Mittelmäßigen und Schlechten muß oft als charakteristischer Zug gelten.

Selbst angesehenste Verfasser unterwarfen und unterwerfen sich bis heute der kunstfeindlichen Mode, Romane und Novellen zerstückelt in den Feuilletons der Tageblätter erscheinen zu lassen. Die Familienblätter legten dabei mit Rücksicht auf die reifere weibliche Jugend der Darstellung mannigfache Beschränkungen auf. Die „Gartenlaube"-Romane der thüringischen Schriftstellerin Eugenie Marlitt (John; „Goldelse", 1867) und Ottilie Wildermuths Jugendschriften sind bezeichnend für ein großes Gebiet der Erzählungsliteratur. Dem weiblichen Geschmack fällt nicht nur die über den Erfolg entscheidende Stimme zu. Auch der Anteil der weiblichen Schriftstellerinnen steigerte sich ungemein, seit die mecklenburgische Gräfin Ida Hahn-Hahn (1805—80) sowohl bei emanzipationslustigen als nach ihrer Bekehrung (1850) auch bei frommgesinnten Lesern Anklang fand, Fanny Lewald-Stahr (1811—89) ihre vom Jungen Deutschland beeinflußten Romane erscheinen ließ.

Der Geschichtsroman begann erst wieder Mode zu werden, nachdem 1862 der sieben Jahre früher wenig beachtete „Ekkehard" Scheffels in zweiter Auflage erschienen war. Bis dahin herrschte der Zeitroman vor, für den Gutzkows „Zauberer von Rom" und Freytags „Soll und Haben" vorbildlich wirkten. Daneben wurden mit besonderer Vorliebe die Dorfgeschichte und der humoristische Roman gepflegt.

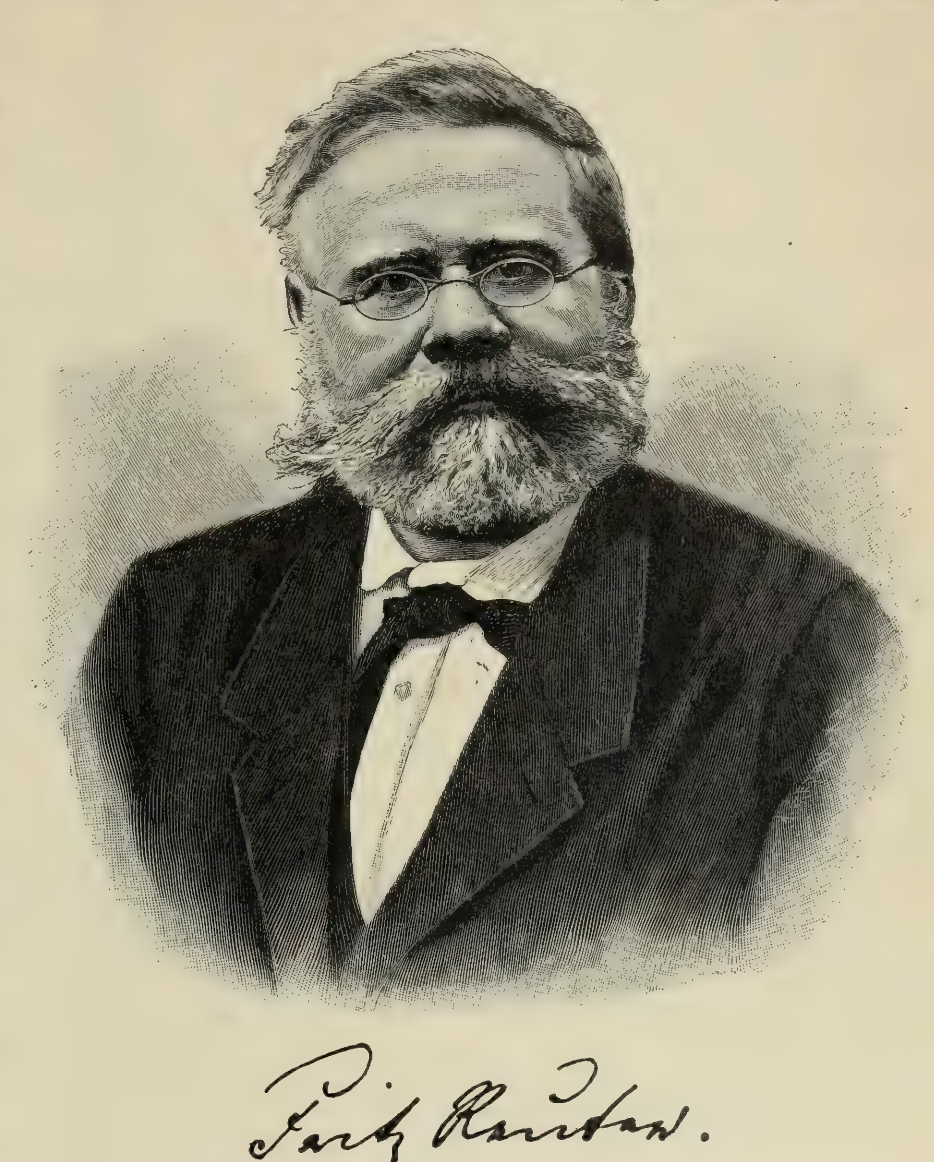


Nach Photographie vom Hofphotograph E. Bieber, Berlin.

Als der bedeutendste Vertreter des Sittenromans, der zugleich mit liberaler Tendenz Stellung zu politischen und gesellschaftlichen Strömungen nimmt, mochte drei Jahrzehnte lang der energische und charaktervolle Friedrich Spielhagen (geb. zu Magdeburg 1829) gelten, seit er bei seinem Eintritt in den Berliner Schriftstellerkreis 1862 die „Problematischen Naturen" veröffentlicht hatte.

Die „Problematischen Naturen", in denen ebenso die Spielhagen wohlvertrauten gesellschaftlichen Verhältnisse auf den pommerischen Adelssitzen wie die Stimmung Berlins beim Ausbruch der Märzrevolution anschaulich vorgeführt werden, übten auf jugendliche Leser einen bestrickenden sinnlichen Reiz aus. Tiefer gräbt der Dichter, wenn er in „Hammer und Amboß" (1869) die schwere Selbsterziehung seines Helden schildert. Manches davon wiederholt sich im „Sonntagskind" (1893), in dem statt politischer Fragen die Arbeiterverhältnisse behandelt werden. Spielhagens Farben und Mittel erscheinen heute bereits stark verblaßt und abgenutzt. Aber in seinem bedeutendsten Werk: „Sturmflut" (1876), ist ihm in Natur- und Charakterschilderung doch etwas dauernd Wertvolles gelungen. Verglichen mit neuesten Erzählern, deren Blick nicht über das Weichbild der Großstadt hinausreicht, zeigt Spielhagen ungleich mehr Persönlichkeit. Mögen seine Mittel immerhin äußerliche sein, er versteht Teilnahme zu wecken und, wenn auch mit Zuhilfenahme von etwas Sentimentalität, zu rühren. Nur oberflächlichster Unterhaltung dagegen diente das humorvolle Plaudertalent des in Stuttgart lebenden Friedrich Wilhelm Hackländer (1816—77), dessen Roman „Europäisches Sklavenleben" (1854) und wirklich belustigende „Bilder aus dem Soldatenleben im Frieden" (1844) lange Zeit sich besonderer Gunst zahlreicher Leser erfreuten, dessen Lustspiel „Der geheime Agent" (1850) ab und zu noch immer auf der Bühne auftaucht.

Nur langsam fanden die eigentlichen Vertreter des *humoristischen Romans* in weiteren Kreisen Anerkennung. Unter deutlicher Einwirkung Jean Pauls begann 1857 *Jakob Corvinus* (*Wilhelm Raabe*, geb. 1831 zu Eschershausen) mit der „Chronik der Sperlingsgasse". Die Anlage des Ganzen ist auch in seinen folgenden größeren Werken („*Der Hungerpastor*", 1864) noch etwas willkürlich geblieben, aber mit sinniger Liebe weiß Raabe seine absonderlichen Charaktere in ihrer engbegrenzten Welt uns nahe zu bringen. Hinter Dickens, an den man bei Raabe häufig erinnert wird, bleibt der braunschweigische Humorist freilich noch zurück, aber als eine eigenartige Erscheinung in der neueren Erzählungsliteratur gelang es Raabe allmählich, sich wenigstens in Norddeutschland eifrige Verehrer zu erwerben, von denen manche gern in Raabe das nachzuahmende Vorbild für die weitere Entwickelung der Literatur sehen möchten, wie denn Frenssens „Jörn Uhl" in der Tat die Schule Raabes nicht verleugnet. So volle Anerkennung indessen der echt deutsche Zug in Raabes Schriften auch verdient, und ein so erfreuliches Zeichen die große Teilnahme an der Feier seines siebzigsten Geburtstages auch bildete, so wäre es doch völlig verkehrt, Raabe eine führende Stellung zuweisen zu wollen. Leichter und gefälliger gibt sich *Heinrich Seidel* aus Perlin in Mecklenburg (1842—1906), der 1871 mit der Novelle „Der Rosenkönig" die Sammlungen seiner kleinen humoristischen Geschichten („Leberecht Hühnchen", 1892) und Skizzen eröffnete.



Nach Photographie.

Ungefähr gleichzeitig traten an den entgegengesetzten Enden Deutschlands die beiden Dichter hervor, die den Höhepunkt unserer humoristischen Erzählungskunst bezeichnen: *Fritz Reuter* und *Gottfried Keller*. Der Dichter der „Leute von Seldwyla"

hat sein Hochdeutsch im Jungbrunnen der schweizerischen Volksmundart neu gestärkt und bereichert, wie schon Lessing in den „Literaturbriefen" es dem in Zürich schreibenden Wieland angeraten hatte. Das Plattdeutsche war, seit Opitz' Forderung der Alleinherrschaft des Hochdeutschen über Laurembergs Widerstand gesiegt hatte (vgl. S. 38 f.), nur wenig verwendet worden (vgl. S. 252). Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts ist es durch Fritz Reuter, Klaus Groth und John Brinckman wieder zu neuer Geltung gekommen. Reuter selber hatte sein Hauptwerk, die „Stromtid", ursprünglich (1845) hochdeutsch abgefaßt und erst nach dem unverhofften Erfolg seiner „Läuschen un Rimels" (1853) mundartlich umgearbeitet. Die schriftstellerische wie menschliche Eigenart Reuters und Kellers wurzelt aber tief in ihrer heimischen Stammesart. Aus diesem gesunden, urwüchsigen Boden ziehen sie beide ihre Kraft und Frische.

Wegen seiner Teilnahme an der Jenenser Burschenschaft wurde Reuter (geb. 1810 zu Stavenhagen) bei der Durchreise in Berlin 1833 verhaftet, als des „Konats (Versuchs) zum Hochverrat" verdächtig zum Tode verurteilt und zu dreißig Jahren Festungshaft begnadigt. Seine volle Freiheit erlangte der völlig schuldlose Mecklenburger erst nach dem Ableben König Friedrich Wilhelms III. Zur Fortsetzung seiner Studien war es da zu spät. Er wollte Landwirt werden, und die dabei gemachten lustigen und ernsthaften Erfahrungen verflocht er in die Geschichten „Ut mine Stromtid" (1862—64), wie er schon 1860 von den Erlebnissen während der preußischen Gefangenschaft in „Ut mine Festungstid" und von den heimatlichen Überlieferungen vom großen Rückzug aus Rußland in der „Franzosentid" berichtet hatte. Seine Reise nach dem Orient veranlaßte die scherzhafte Geschichte, wie zwei verfeindete mecklenburgische Familien auf den Einfall kommen, „de Reis' nah Konstantinopel" zu unternehmen, um die Liebe ihrer Kinder zu verhindern. Der Zufall macht sie aber zu Mitgliedern derselben Reisegesellschaft, und die Absicht geht gründlich fehl. Seit 1863 lebte Reuter in Eisenach, wo er 1874 starb, und die einst von ihm bewohnten Zimmer seines Landhauses gleich einem zweiten Denkmal die zahlreichen Besucher an den Liebling der ganzen deutschen Leserwelt erinnern, der sich in seinen Schriften selber das erste und schönste Denkmal errichtet hat. Nur in gebundener Rede zeigte sich der Kieler Professor Klaus Groth (geb. zu Heide 1819, gest. 1899), der 1852 für seinen „Quickborn" das schwerer verständliche Platt seiner Dithmarscher Heimat wählte, dem Mecklenburger überlegen.

Aber die Lieder des „Quickborn", in so innig-warmen Tönen sie auch aus dem Volksleben zu plaudern wissen, verbreiteten sich nicht wie Reuters Erzählungen durch alle deutschen Gaue. Groths Humor trägt zu ausschließlich norddeutsches Gepräge. Ebenso fanden auch die Erzählungen, der Roman „Kasper-Ohm un ick" (1855) und die Gedichte des Rostockers John Brinckman (1814—70), der von 1838 bis zu seiner Berufung an die Güstrower Realschule (1850) in Amerika lebte, lange Zeit ausschließlich in seiner engeren Heimat Anerkennung und erst in den letzten Jahren weitere Verbreitung.

Im Gegensatze dazu sind mit Reuters Onkel Bräsig eine ganze Reihe lustiger Reuterscher Geschichten in die allgemeine Schwankliteratur übergegangen. Und wenn der gutmütige Schalk durch Charakter- und Situationskomik unwiderstehliche Heiterkeit zu erregen weiß, so verbindet sein Humor, wie es bei seinem Vorbild Dickens in so rührender und kunstvoller Weise geschieht, auch das Ernste mit der frohen Laune. Die „Stromtid" selbst setzt an der Leiche von Inspektor Habermanns Frau ergreifend ein, und der Dichter der tollen „Vagel- un Minschengeschichte Hanne Nüte" (s. die beigeheftete Tafel) enthüllt in „Kein Hüsung" mit furchtbar bitterem Ernst die unfreie Notlage des besitzlosen Landarbeiters. Die Klage

Dat Led von den Eikbom.

1. Hir steiht einen Eikbom, de steiht an de See,
De Nurdstorm, de brus't in sin Knäst,
Stolz reckt hei de mächtige Kron in de Höh;
So is dat all dusend Johr west.
Kein Minschenhand,
De hett em plant't.
Hei reckt sick von Pommern bet Nedderland.

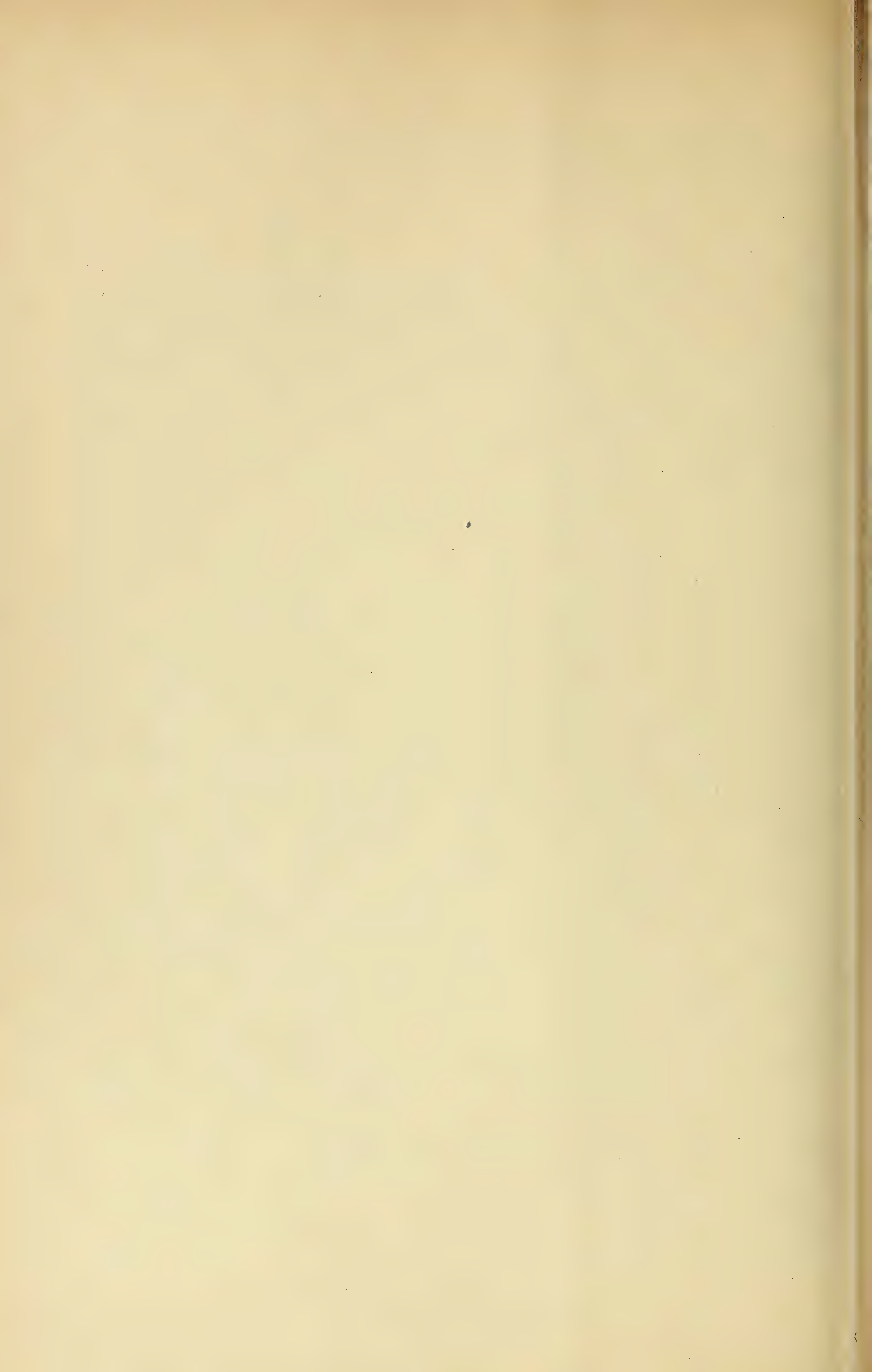
2. Hir steiht einen Eikbom vull Knorren un vull Knast,
Up dem fött kein Bil nich, kein Axt,
Sin Bork is so rug, un sin Holt is so fast,
As wir hei mal bannt un behext.
Nicks hett em dahn;
Hei ward noch stahn,
Wenn wedder mal Dusend von Johren vergahn.

3. Un de König un sine Fru Königin
Un sine Dochter, de gahn an den Strand:
„Wat deiht dat för'n mächtigen Eikbom sin,
De sin Telgen reckt äwer dat Land?
Wer hett em plegt,
Wer hett em hegt,
Dat hei sine Bläder so lustig noch rögt?"

4. Un as nu de König so Antwurt begehrt,
Tratt för em en junge Gesell:
„Herr König, ji hewwt jug jo süs nich drüm schert,
Jug Fru nich un juge Mamsell!
Kein vörnehme Lüd'
De hadden Tid
Tau seihn, ob den Bom ok sin Recht geschüht.

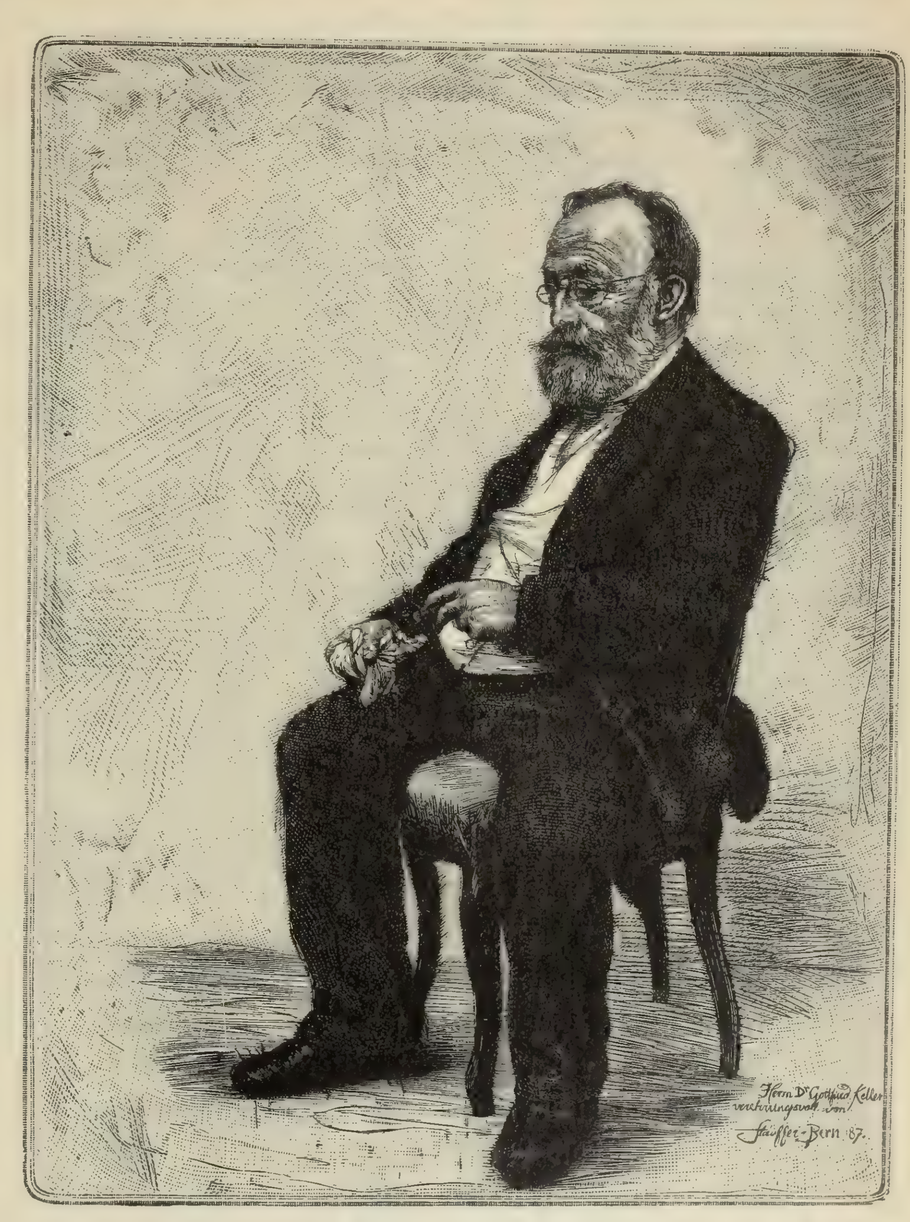
5. Un doch grönt lustig de Eikbom up Strand,
Wi Arbeitslüd' hebben em wohrt;
De Eikbom, Herr König, de Eikbom is uns',
Uns' plattdütsche Sprak is't un Ort.
Kein vörnehme Kunst
Hett s' uns verhunzt,
Fri wüssen s' tau Höchten ahn Königsgunst."

6. Recht gewwt nu de König sin Dochter de Hand:
„Gott segen di, Gesell, för din Red!
Wenn de Stormwind eins brus't dörch dat dütsche Land,
Denn weit ik 'ne sekere Städ.
Wat eigen Ort
Fri wussen un wohrt,
Bi dem is in Noth sin Kronenbestand verwohrt.



der Vossischen „Leibeigenen“ (vgl. S. 252) geht hier schon in die moderne soziale Frage über, an die man freilich bei dem vorwiegend idyllischen Charakter der Reuterschen Poesie sonst kaum denken würde.

Von ganz anderen Verhältnissen als der mecklenburgische geht der schweizerische Dichter aus. In **Gottfried Kellers** Leben (1819—90; siehe auch die Tafel bei S. 468) und Entwickelung haben erst nach seinem Tode seine „Briefe und Tagebücher“ volleren Einblick eröffnet und uns belehrt, daß die Mischung von Dichtung und Wahrheit im „**Grünen Heinrich**“ noch mehr Wahrheit enthalte, als man zu Lebzeiten des verschlossenen Dichters vermutete.



Gottfried Keller. Nach der Radierung von K. Stauffer-Bern (1887), im Besitz von Frau Pfarrer Stauffer zu Biel.

Nach der Münchener Maler- und Heidelberger Universitätszeit hat Keller in Berlin noch fünf Jahre gezögert, ehe er das 1846 begonnene Werk im Frühling 1855 mit dem vierten Bande abschloß, wenigstens vorläufig; denn Ende der siebziger Jahre machte er sich an eine gründliche Umarbeitung des „Mitteldings“ zwischen Autobiographie und romantischem Abenteuerroman. In der ersten Fassung kam Heinrich eben zum Begräbnis der Mutter in die Heimat zurück, und an ihrem Grabe bricht sein Herz. Aber inzwischen hatte der verunglückte Maler Keller sich im praktischen Leben trefflich bewährt. Von 1861—76 nahm er als Staatsschreiber an der Regierung des Kantons Zürich teil und hängte während dieser ganzen Zeit auch die Dichterei, wie vorher schon die Malerei, an den Nagel. Da ließ er denn in der Umgestaltung auch seinen grünen Doppelgänger am Leben und als Regierungsbeamten in eine nützliche Lebensbahn einlenken.

Friedrich Theodor Vischer hat die Kraft seines Freundes gepriesen, „das Ideale in den Granitgrund der unerbittlichen Lebenswahrheit einzusenken“. Das gilt von Kellers Erzählungen „**Die Leute von Seldwyla**“ (1856, 2. vermehrte Auflage 1874) und den zugleich geschichtlich so treuen und doch lebendig zu uns sprechenden Kulturbildern der „**Züricher Novellen**“ (1878) wie von Heinrichs erster Entwickelung. Während seines Schweizer Landlebens macht Heinrich durch seine Neigung für die überzarte, kranke Anna und die von Gesundheit und Kraft strotzende Judith die Erfahrung von seelischer Liebe und

von dem Erwachen des Sinnentriebes, besteht er die Dichterprobe, „Liebe und Natur in eins zu fühlen". Gegen die wunderbare stimmungsvolle Ausmalung des ersten Teils fällt in beiden Bearbeitungen das Folgende etwas ab. Die Schilderung der Volksaufführung des Schillerschen „Tell" im Freien (vgl. S. 549) bildet den Höhepunkt. Die Münchener Zeit tut dagegen in Ausmalung von „Kleinzügen" der dortigen Malerkreise zu viel des Guten. Wie Wilhelm Meister mit dem Theater, muß Heinrich mit der Malkunst erfahren, daß ein falscher (dilettantischer) Trieb ihn irregeleitet habe, daß er aber auf diesem Irrwege dennoch zu einer höheren Ausbildung vorgedrungen sei.

Kellers reiches Einbildungsvermögen steht, selbst wo sein Humor etwas wunderliche Sprünge macht, doch stets „auf dem Grunde gesunder Trockenheit". Indem er die bestimmte Schweizer Art auffaßt und mit überlegenem, aber tief mitfühlendem Humor wiedergibt, zeigen alle seine Werke, die todesernste Liebesgeschichte von „Romeo und Julia auf dem Dorfe" wie das „scherzende Gemisch von der Nachahmung des Heiligen" in den graziösen „Sieben Legenden" (1872), die einzelnen Novellen der Rahmenerzählung „Das Sinngedicht" (1882) wie „Die drei gerechten Kammacher" und „Frau Regel Amrain", den „geistdurchdrungenen Realismus". Nur in seinem letzten Werk, „Martin Salander", macht sich die schweizerische Trockenheit für nichtschweizerische Leser störend fühlbar.

Im letzten Jahrzehnt von Meister Gottfrieds Leben suchte man in Deutschland die allzulange Nichtachtung des Züricher Dichters durch fast überschwengliche Bewunderung wieder gutzumachen. Beim Erscheinen seiner ersten Gedichtsammlung (1846) hatte einzig eine Rezension Richard Wagners bereits die charaktervolle Sonderart, den sinnvollen Keim und die Schöpfungskraft im Gegensatz zu den Modeerzeugnissen herausgefühlt. Erst in Kellers Todesjahr lehrten die „Gesammelten Gedichte" weitere Kreisen auch den Lyriker kennen, der für jede Empfindung das kraftvolle passende Wort findet, in Herwegh seinen politischen Gesinnungsgenossen feiert und voll Natur- und Vaterlandsgefühl sich freut, wenn er in Stromeseinsamkeit am alten Rhein den stillen Ort findet, wo „ich Schweizer darf und Deutscher sein!"

Kellers „nachgelassene Schriften" enthalten auch mehrere Kritiken über, ja gegen einen älteren schweizerischen Landsmann, dessen Einwirkung er selber doch in einem oder dem anderen Zuge seiner Dichtung verrät. Der jüngere liberale Züricher fühlt sich indessen gedrängt, der unduldsamen Frömmigkeit des Berner Pfarrers zu Lützelflüh, Jeremias Gotthelf, entgegenzutreten.

Als Volksschriftsteller wird Gotthelf von Keller mit Bertold Auerbach zusammengestellt. Sie beide, von denen Auerbachs gekünstelte Naivität heute bereits als unechter Flitter zur Seite geworfen ist, während Gotthelfs ungeschminkte Wirklichkeitsschilderungen seinen Werken immer noch steigende Werbekraft sichern, erschienen ihren Zeitgenossen in uns kaum begreiflicher Verkennung seit der Mitte der vierziger Jahre als gleichwertige, ja Auerbach sogar als der bevorzugte Vertreter der Dorfgeschichte. Ihre Vollendung sollte diese aber erst von der Mitte der sechziger Jahre an in Peter Roseggers Schriften erleben, denen dann bald Anzengrubers Schöpfung des Bauerndramas nachfolgte.

Das Bauernleben war schon im 13. Jahrhundert in Neidharts Liedern Gegenstand der Poesie, freilich aber, wie im sechzehnten, nur einer verspottenden geworden. Die Reimpaare von „Meier Helmbrecht" (vgl. Bd. I, S. 144) dagegen hat man in der Tat als die älteste deutsche Dorfgeschichte bezeichnet. Sobald man im Beginne der Sturm- und Drangzeit mit der konventionellen arkadischen Schäferwelt brach, haben die Idyllen von Voß und Maler Müller auch wirkliche Bauern vorzuführen gesucht. Goethe schaltete in der zweiten Bearbeitung von „Werthers Leiden" die Zwischenhandlung von dem verliebten, rachgierigen Bauernburschen ein. Doch erst Immermanns „Oberhof" begründete die Dorfgeschichte in der Literatur. Durch Immermanns Dichtung wurde der aus dem Schwarzwalddorf Nordstetten stammende Bertold Auerbach (1812—82), der sich in seiner Flugschrift „Das Judentum und die neueste Literatur" (1836) ganz dem Jungen Deutschland angeschlossen hatte, bestimmt, statt in Tendenzromanen („Spinoza", 1873; „Dichter und

Ein Brief Gottfried Kellers an Adolf Frey.

Nach dem Original, im Besitz des Herrn Prof. Dr. Adolf Frey in Zürich.

Zürich 22 Nov 86.

Empfangen Sie, geehrtester Herr Professor, meinen herzlichen Dank für das schöne Geschenk, mit dem Sie mich überrascht haben, da ich wohl davon wußte, aber glaubte, der „Hässel“ wolle es [illegible] bringen.

Nachdem ich nur einen ersten Gang durch Ihre Gedichte gethan, wünsche ich Ihnen aufrichtig Glück zu der festlichen That, mit der Sie Ihre Laufbahn eröffnen, ~~und~~ und zweifellos noch viel Schönes mit klingendem Tambour folgen zu lassen.

Für jetzt aber will ich [illegible] dankbar

begnügen, das Bruchstück
zu haben und mich daran in
guten Stunden zu ergehen.
Überdies hat man ja den doppelten
Genuß, nicht nur das Dargebotene
an sich aufzunehmen, sondern
auch den Gang eines fremden
Schaffens dabei zu verfolgen.

Ich bitte, mich auch Ihrer Frau
Gemahlin bei diesem Anlaß
empfehlen zu wollen.

Mit besten Grüßen
Ihr

[illegible]

Kaufmann", 1839) sich in novellistischen Schilderungen der badischen Bauern zu versuchen. 1843 begann Auerbach seine „Schwarzwälder Dorfgeschichten", von denen „Barfüßele" (1856) den größten Erfolg bei den Lesern und die „Frau Professor" in der Dramatisierung von Charlotte Birch-Pfeiffers Rührstück „Dorf und Stadt" auch auf der Bühne fand. Der Wert der einzelnen und später unter Wiederholung leidenden Dorfgeschichten Auerbachs ist sehr ungleich, nur sehr wenige, wie die vom Brandstifter „Diethelm von Buchberg" und vom „Josef im Schnee", sind psychologisch wahr und ergreifend durchgeführt. Im allgemeinen liebt es Auerbach, den Stoff zu sehr zu verfeinern und selbst die Bauern von spinozistischer Weisheit nicht unberührt zu lassen. Auerbach schreibt als Schriftsteller bewußt für die Unterhaltung der Gebildeten vom Volke. Jeremias Gotthelf (1797—1854), der schon durch seinen Beruf als Pfarrer und Schulkommissär mitten im Volke stand, erzählt unter dem Namen Albert Bitzius zunächst zur Belehrung der ihm ans Herz gewachsenen Landbevölkerung. Bald aber geht sein Streben auch dahin, den theatralisch aufgeputzten Alpenmädchen der deutschen Literatur echtes schweizerisches Bauernleben entgegenzustellen. Ansätze dazu hatte schon ein noch im Bodmer-Lavaterschen Kreise Gebildeter gemacht, der sinnig-originale Ulrich Hegner aus Winterthur (1759 bis 1840), in seiner Erzählung „Salys Revolutionstage" (1814). Hegner ist überhaupt als ein Bindeglied zwischen der Schweizer Literatur vor der französischen Überschwemmung und der mit Gotthelf und Keller neu einsetzenden Schweizer Dichtung des 19. und 20. Jahrhunderts anzusehen.

Gotthelfs Meisternovelle, „Elsi die seltsame Magd" (1843), hat wie Hegners „Saly" die stürmische Umwälzungszeit zum Hintergrund. In volkspädagogischer Absicht, in welcher auch der naturalisierte Schweizer Zschokke die Geschichte des „Goldmacherdorfs" erzählt, läßt uns Gotthelf erleben, wie „Uli der Knecht" (1841) durch angeborene Tüchtigkeit aller Widerwärtigkeiten Herr wird, und wie es „Uli dem Pächter" ergangen ist. Die Zeitgenossen, die an Auerbachs ästhetischer Verfeinerung und Glätte sich erfreuten, nahmen an Gotthelfs derb dreinfahrender Schilderung müheseliger Wirklichkeit Anstoß. Wir sehen dagegen heute in Gotthelf einen der ersten und kraftvollsten Bahnbrecher einer auf Wahrheit und Wirklichkeit begründeten Schilderung des Bauernlebens, die um so wertvoller und wirksamer ist, weil sie, weit entfernt von allen literarischen Theorien, dem inneren Bedürfnisse des dichterisch veranlagten Beraters und Führers seiner bäurischen Gemeinde entsprang.

An der Dorfgeschichte haben allmählich alle deutschen Stämme teilgenommen, aber ihre reichste Blüte erlebte sie doch in Süddeutschland, dessen Mundarten und Humor besonders günstigen Boden für die Entwickelung boten. Auch für die in den letzten Jahren besonders hervortretenden Erzähler aus der sprachlich zu Süddeutschland gehörenden alemannischen Schweiz (vgl. S. 540) bildet die Dorfgeschichte den gemeinsamen Ausgangspunkt.

Schon während seiner Dienstzeit hatte der im Feldzug von 1866 zum Hauptmann beförderte Maximilian Schmidt (geb. 1832 zu Eschlkamm im Bayrischen Wald) durch seine stimmungsvollen und naturgetreuen „Volkserzählungen" (1863—68) die Aufmerksamkeit seines nicht leicht zu gewinnenden Königs Ludwig erregt. Nach seinem Ausscheiden aus der Armee betätigte er Schaffenslust und Schaffenskraft in einer langen Reihe von Erzählungen („Der Musikant vom Tegernsee", „Die Jachenauer in Griechenland", „Der Leonhardsritt", „Die Glasmacherleut", „Regina", 1907), wie in mundartlichen Gedichten und bühnenwirksamen Volksstücken („Der Dorfpfarrer"). Mit der ihm eignen frischen Liebenswürdigkeit und humorvollen Anspruchslosigkeit hat Schmidt selbst „Meine Wanderung durch siebzig Jahre" (1902) erzählt. Wie er als der erste seine niederbayrische Heimat in

Erzählungen und den „Kulturbildern aus dem Bayrischen Wald" (1885) in die Literatur einführte, so hat er sich den bescheiden-stolzen Ehrennamen „der Waldschmidt" erobert. Mit kerniger Eigenart hat er aus treuer Liebe zu Land und Leuten das Leben der Heimat in Ernst und Scherz, stets in warmem Mitempfinden, anschaulich und in sprudelnder Erfindungsfülle vorgeführt.

Neben Schmidt ist der 1855 zu Kaufbeuren geborene Ludwig Ganghofer, der selber seine Autobiographie den „Lebenslauf eines Optimisten" benannt hat, der erfolgreichste Gestalter des oberbayrischen Bauernlebens im Volksstück („Der Herrgottschnitzer von Ammergau", 1880, in Gemeinschaft mit Hans Neuert), in Hochlandsgeschichten und Romanen („Jäger vom Fall", 1883; „Der hohe Schein", 1904). In München schrieb Melchior Meyr (1810—71) „Erzählungen aus dem Ries" (1856), Hermann Theodor von Schmid (1815—80), dem im „Kanzler von Tirol" (1862) auch eine gute Leistung im historischen Roman glückte, oberbayrische Bauerngeschichten. Hermann von Schmid war es auch, der im Münchener Volkstheater am Gärtnerplatz der Bauernkomödie, für die er nach Anzengrubers Vorbild eine Reihe seiner Dorfgeschichten dramatisierte („Der Tatzelwurm", 1873) eine eigene Heimstätte schuf. Von ihr aus durchzogen erst die „Münchener", dann die 1892 gebildete Truppe des „Schlierseer Bauerntheaters" und ihr wiederum folgend „die Tegernseer" mit oberbayrischen und österreichischen Bauerndramen erfolgreich Deutschland und Amerika.

Den Höhepunkt der erweiterten Dorfgeschichte, die unter Rückblick auf vergangene Zeiten das ganze Leben der Alpenbewohner nach ihrer reichen humoristischen Begabung wie in ihrem harten, oft verzweifelten Kampf ums Dasein, tiefes beseelendes Naturempfinden wie menschliche Leidenschaft darstellt, ungeschminkte Wiedergabe echter Wirklichkeit mit gestaltender Dichtkunst zu harmonischer Wirkung vereint, verdanken wir Rosegger, zu dessen Erzählungen nach 1870 die Dramen des ihm eng befreundeten Anzengruber (vgl. S. 510) als aus gleichem Boden erwachsene Edelfrüchte sich gesellten.

Der steiermärkische Bauernsohn Petri Kettenfeier Rosegger (geb. 1843 zu Alpl bei Krieglach), der jahrelang als Schneiderlehrling von einem Bauerngehöft zum anderen gewandert war, ehe er 1864 durch Einsendungen an die „Grazer Tagespost" mit Erfolg auf seine Begabung aufmerksam machte, war wirklich ein „Naturdichter", so ursprünglich in seinem „Buch der Novellen" („Aus Wäldern und Bergen", 1875) wie einst Robert Burns in seinen Liedern aus dem schottischen Hochland. Der in unermüdeter Tätigkeit arbeitende prächtige, charaktervolle Mann und deutsche Kämpe, den man immer lieber gewinnen muß, je mehr man sich mit ihm beschäftigt, weiß das „Volksleben" der grünen Steiermark so anschaulich zu schildern, daß man alle die trutzigen Gestalten seiner „Waldheimat" zu erblicken glaubt, wie wir auf des Tirolers Franz Defregger Bildern den lustigen Tanz auf der Alm und Andreas Hofers Kampfgenossen vor Augen sehen. Seit 1876 gibt Rosegger in Graz das im besten Sinne volkstümliche Unterhaltungsblatt „Heimgarten" heraus. In Erzählungen aus dem Tiroler Aufstand („Peter Mayr", 1893) hat er den geschichtlichen Roman und die Dorferzählung geschickt zu verbinden gewußt. Der verzweifelte Kampf des seine Väterscholle gegen die moderne Spekulation verteidigenden Bauers in „Jakob der Letzte" und das tief tragische Schicksal des „Gottsuchers" (1883), die rührende Gestalt des still und segensreich wirkenden „Waldschulmeisters" (1875), „Das ewige Licht" (1897) sind die besten von Roseggers zahlreichen Dichtungen. In so enggezogenem Kreis

seine Schriften sich bewegen, so viel enthalten sie doch des allgemein Menschlichen, das sich überall wiederholt, wo Menschen emporstrebend sich entwickeln. Rosegger ist eine urgesunde Natur und zwingt dadurch den Leser zum Miterleben und Mitempfinden.

So verschieden auch Roseggers Erzählungen und die lyrischen Gedichte des schwäbischen Bauern Christian Wagner (geb. 1835 zu Warmbronn in Württemberg) erscheinen, so ist doch für beide das Leben in der Natur und tiefes Mitfühlen deren geheimen Waltens die Grundlage dichterischen Schaffens. Während Rosegger mit scharfem Wirklichkeitssinn sich an die Menschenkinder in ihren Freuden und Leiden hält, wendet der zeitlebens beim Pflug gebliebene Wagner sich mit pantheistischem Sinn mitleidvoll der Tier- und Pflanzenwelt zu. Als Märchenerzähler und in Blumenballaden bewährt er dabei eine geradezu mythenbildende Phantasie und muß als eine der eigenartigsten Erscheinungen der von der Mode unberührten, echten und stets in Jugendkraft sich erneuernden Poesie als „Menschen- und Völkergabe" gelten.



Peter Rosegger. Nach einer Photographie (1903) aus dem Verlag von W. Sappé in Graz.

Wenn im Ausgang des 19. Jahrhunderts Heimatkunst gefordert, der Heimatboden als die Grundlage einer der Wahrheit dienenden Kunst bezeichnet wurde, so war dies Verlangen im gemütvollen Realismus Reuters und Kellers, Hegners und Gotthelfs, Roseggers und Anzengrubers bereits längst vorher erfüllt worden. Hatte Freytag die Wirklichkeit sozialer Verhältnisse zum Gegenstand der Dichtung gemacht, so hat Wilhelm Heinrich Riehl (geb. 1823 zu Biebrich) in seiner „Naturgeschichte des Volkes" (1851 bis 1869) und seinem Volksbild „Die Pfälzer" gegenüber der jede Eigenart verwischenden allgemeinen Bildung auf das unverfälschte Wesen des Volkes und die Stammessonderheit als die Grundlage der Kultur wie auf „die Familie" als „die universellste aller Gliederungen der Volkspersönlichkeit" hingewiesen und damit auch der Dichtung fördernde Hilfsmittel an die Hand gegeben. Als Professor der Kulturgeschichte in München führte sich Riehl (gest. 1897) mit den zwar etwas holzschnittmäßig steifen, doch unterhaltend-belehrenden „Kulturgeschichtlichen Novellen" (1856) in den Münchener Dichterkreis ein.

Gleichzeitig trug man sich in München und in Weimar mit Wünschen und

Plänen, der deutschen Dichtung wieder wie in der Goethe-Schillerzeit einen Mittelpunkt zu schaffen.

In Weimar war Franz Liszt (1811—86), der, seiner Virtuosenfahrten müde, sich 1848 als Kapellmeister in die kleine Residenzstadt zurückgezogen hatte, der Träger dieses Gedankens, den er 1851 in seinem geistvollen Buch „De la Fondation-Goethe à Weimar" entwickelte. Vom Lisztschen Kreise auf der Altenburg und dem Treiben der feindlichen Parteien von Neu- und Altweimar hat uns der rasch begeisterte Hoffmann von Fallersleben, der hier sieben Jahre von seinem Wanderleben ausruhte, das „Weimarische Jahrbuch" gründete und dankbar seine „Lieder aus Weimar" sang (1854), in seiner Autobiographie (vgl. S. 453) ein anschauliches Bild entrollt. Aber nicht minder als der gutmütige Hoffmann mußte der streng urteilende Hebbel gestehen, er habe auf der Altenburg „eine so gediegene allgemeine Bildung" und so gründliches Verständnis für seine Dichtung wie nirgends in Deutschland angetroffen. Wie seit dem Wagnis der ersten „Lohengrin"-Aufführung (28. August 1850) Liszts Streben darauf gerichtet war, Richard Wagner nach Weimar zu ziehen und mit der Festaufführung des Nibelungenringes an klassischer Stätte der neuen dramatisch-musikalischen Kunst ihre Heimat zu schaffen, so wollte er auch Hebbel für Weimar gewinnen. In seinem im Herbst 1860 niedergeschriebenen letzten Willen verbindet Liszt mit der Aufforderung an seine Schüler und Freunde, den Kampf für Wagner, in dem es sich um die Ehre aller Künstler handle, fortzusetzen, die Erzählung, wie er selbst im Anfange der fünfziger Jahre um Verwirklichung des Traumes gerungen habe, für Weimar eine neue Zeit, vergleichbar jener unter Karl August, zu begründen. Wagner und Liszt sollten dabei die Führer sein, wie ehemals Schiller und Goethe. Allein „die Niederträchtigkeit (vilenie) gewisser örtlicher Verhältnisse" hätte den großen Plan hintertrieben, wie einstens (vgl. S. 296) auch Goethe schon die bittere Erfahrung machen mußte, es sei nicht möglich, die himmlischen Juwelen in die irdischen Kronen der Fürsten zu setzen.

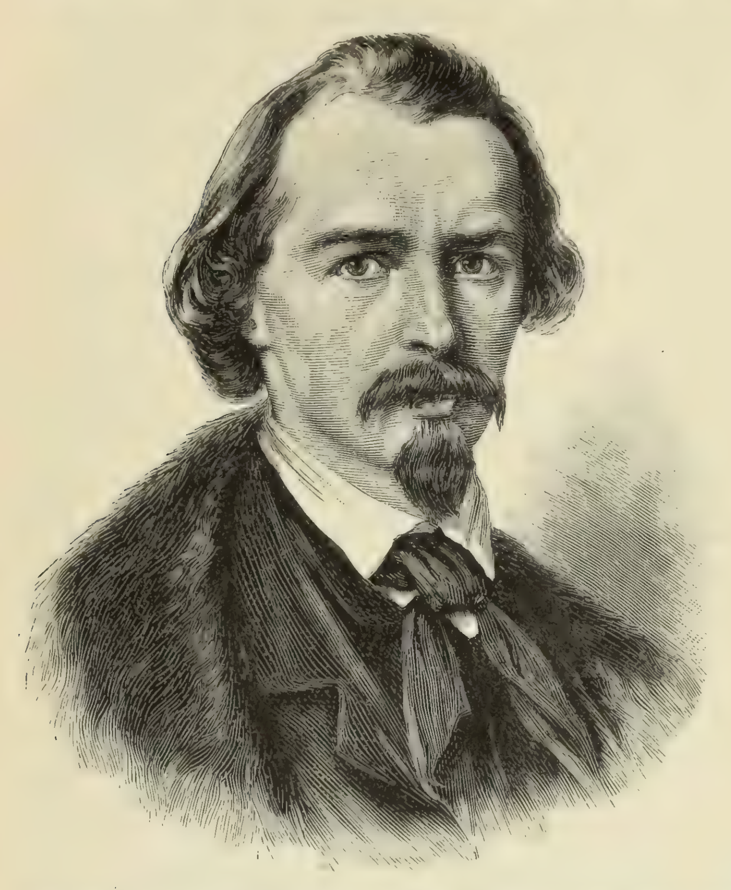
Zu den Dichtern, die wiederholt Einkehr auf der Altenburg gehalten und das „geistreich bewegte Leben der kleinen Lisztschen Hofhaltung" geschildert haben, gehörte auch Otto Roquette. Schon 1855 wurde die Dichtung der „Legende der heiligen Elisabeth" zwischen Liszt und Roquette besprochen. Von 1854 bis 1859 war Joseph Rank, der treuherzige Schilderer von Land und Leuten des Böhmerwalds, als Schriftleiter der „Weimarischen Zeitung" Mitglied des Lisztschen Kreises, dem vorübergehend auch Adolf Stahr nähertrat. Zu langjährigem Aufenthalt in Weimar wurden erst durch die 1859 gegründete Schillerstiftung der Reihe nach Gutzkow, Julius Grosse und andere bestimmt. Durch Liszt dagegen festgehalten waren in den fünfziger Jahren in Weimar Hans von Bülow (1830—94), der in seinen scharfen Kritiken und Charakteristiken die schriftstellerische Tätigkeit Schumanns fortsetzte, Adolf Stern (vgl. S. 484), der spätere Dresdener Literarhistoriker und Verfasser gediegener historischer Romane, dessen erste epische Versuche Hebbel aufmunternd begrüßte, Alexander Ritter und der Mainzer Peter Cornelius (1824—74), der geniale Neffe des großen Altmeisters der Freskomalerei. Cornelius' wahr empfundene, in weichem Rhythmus dahinfließende „Gedichte" bekunden seine lyrische wie die selbstverfaßten dichterischen Grundlagen seiner Musikwerke seine dramatische Begabung, glücklichen Humor und tiefes Gefühl. Die Leitung des Theaters aber war auf Liszts Rat hin leider 1857 Dingelstedt anvertraut worden. Zwar verwirklichte der entschlossene Praktiker 1864 endlich auf der Weimarer Bühne Schillers Idee einer Gesamtaufführung von Shakespeares Königsdramen. Aber wie

Dingelstedt den ihm überlegenen Hebbel von Weimar fernzuhalten suchte, so verschuldeten seine Winkelzüge 1858 den Durchfall des von Cornelius gedichteten und vertonten „Barbier von Bagdad“, wohl der besten komischen Oper, die seit Mozarts „Figaro“ und vor Hermann Götz' „Der Widerspenstigen Zähmung“ (erste Aufführung 1874) geschrieben worden war. Es war ein eigentümliches Schicksal, daß wie einstens das beste deutsche Lustspiel in Versen, Heinrich von Kleists „Zerbrochener Krug“, so auch ein zweites Meisterwerk der komischen Muse auf der Weimarer Bühne eine gänzlich unverdiente Niederlage erleben mußte und beide Male die Schaffenskraft der beiden Dramatiker dadurch von dem Theater zurückgeschreckt, ja lahmgelegt wurde. Der gegen seinen Schüler geführte, gegen den Meister selbst gezielte Schlag machte auch dem Planen und Wirken des tief gekränkten Liszt für Weimar ein vorzeitiges Ende. Der Hauptschauplatz des Kampfes um das neue musikalische Drama, der in den fünfziger Jahren Weimar gewesen war, wurde mit Wagners Berufung durch König Ludwig II. 1864 nach München verlegt.

Ein „Jahrbuch des Vereins für deutsche Dichtkunst in München“ hatte Hermann von Schmid bereits 1850 veranstaltet. In dieser Sammlung „Von der Isar“ war der Wille besser als das künstlerische Vermögen. Erst Geibels „Münchner Dichterbuch“ von 1862, dem nach zwanzig Jahren Paul Heyse ein „Neues Münchner Dichterbuch“ folgen ließ, zeigt jene Schar teils einheimischer, in der Mehrzahl aber von auswärts nach München gezogener, vielfach befreundeter Dichter, die trotz starker Verschiedenheit der einzelnen als der Münchener Dichterkreis eine feste Gruppe bilden. Ja, manche ihrer Mitglieder nehmen wie Scheffel und Dahn im Geschichtsroman, Heyse in der Novellendichtung, Kobell für die mundartliche Dichtung so sehr eine führende Stellung ein, daß für die literargeschichtliche Betrachtung an die Münchener Dichterschule sich auch Schriftsteller anreihen, die äußerlich in keinem Zusammenhang mit ihr stehen.

Wie König Ludwig I. seine Hauptstadt zum Mittelpunkt der deutschen bildenden Kunst gemacht hatte, so wollte sein Sohn und Nachfolger Max II. Wissenschaft und Dichtung fördern. Die 1858 von ihm ins Leben gerufene „Historische Kommission“, an deren ersten Jahresversammlungen Jakob Grimm teilnahm, und deren Vorsitz Leopold von Ranke führte, hat zur Entwickelung der Geschichtsstudien wesentlich beigetragen. In der 1875 begründeten „Allgemeinen deutschen Biographie“ schuf die Historische Kommission bei der Münchener Akademie der Wissenschaften ein Werk, dessen Herstellung Lotte Schiller bereits 1813 beim Lesen des „Dictionnaire biographique“ als eine Ehrenpflicht der Nation gewünscht hatte. Schon im Anfang des 19. Jahrhunderts war einmal durch Berufungen aus Norddeutschland, der Philosophen Jacobi, Schelling, Friedrich Niethammer, des bis 1860 segensreich wirkenden Philologen Friedrich Thiersch und des Kriminalisten Anselm von Feuerbach, dem geistigen Leben Bayerns eine allerdings dringend nötige neue Anregung zugeführt worden. Der Vorgang wiederholte sich in den fünfziger Jahren durch die Berufung des Neubegründers der Chemie Justus Liebig und des Historikers Heinrich von Sybel, der Juristen Bluntschli und Windscheid. Für die Dichtung aber war es das Wichtigste, daß 1852 Geibel der königlichen Einladung folgte. Schon im Jahre vorher war Dingelstedt Intendant der Hofbühnen geworden. 1854 wurde der vielgereiste Hannoveraner Friedrich von Bodenstedt (1819—92), der im Kaukasus Vorbilder für die allbeliebten Lieder und Sprüche seines „Mirza Schaffy“ (1851) gefunden hatte, berufen.

Die Freundschaft für Geibel zog den Berliner Paul Heyse in die bayrische Hauptstadt, die in der Folge ihn ebenso dauernd festhielt, wie Adolf Friedrich von Schack, der von dem genialen Münchener Architekten Lorenz Gedon sich das Haus für seine von ihm 1881 selbst beschriebene „Gemäldesammlung" bauen ließ. Schack hat in seinen inhaltreichen und vornehmen Aufzeichnungen („Ein halbes Jahrhundert", 1888) über des Königs Stellung zu seiner dichterisch-gelehrten Tafelrunde erzählt, wie dies Bodenstedt in einem eigenen Buche „Eine Königsreise" (1879) tat. Auch Heyse schildert in seinen „Jugenderinnerungen und Bekenntnissen" (1900) „König Max und das alte München". Über die von Geibel gegründete und beherrschte Poetengesellschaft „Die Krokodile", denen nicht Geibels „Lustiger Musikante", sondern Linggs „Krokodilromanze" den Namen gegeben hat, haben Karl von Binzer, Felix Dahn in dem allzu formlosen Geplauder seiner „Erinnerungen" (1890—95), Hermann Lingg in „Meine Lebensreise" (1899) und der in gedankenschweren Epen („Der ewige Jude", 1886; „Die Verbannten", 1890) sich versuchende Münchener Nationalökonom Max Haushofer (1840—1907) Mitteilungen gemacht. Während ein Teil der eingeborenen bayrischen Dichter sich dem Geibelschen Kreise gegenüber zurückhielt, wurde das süddeutsche Element in ihm vertreten durch Hertz, Scheffel, Dahn und den urwüchsig frischen Artillerieleutnant und Maler Heinrich von Reder (geb. 1824 zu Mellrichstadt, gest. 1909 als Generalmajor zu München), der, nachdem er schon 1854 seine „Soldatenlieder" gesungen, sich 1870 auf den französischen Schlachtfeldern den nur für besondere Waffentaten auf Kapitelsbeschluß verliehenen Max-Josefs-Orden erwarb. Weiteren lyrischen Sammlungen („Gedichte", 1859; „Bayerwald", 1861) ließ Reder 1892 seine halb epische Dichtung „Wotans Heer" und 1893 sein bestes und reifstes Werk, „Lyrisches Skizzenbuch", folgen.



Emanuel Geibel. Nach einem anonymen Ölgemälde aus seiner ersten Münchener Zeit, im Besitz des Herrn Prof. Dr. Fritz Hommel in München.

Wie Emanuel Geibel (geb. am 17. Oktober 1815 zu Lübeck; vgl. S. 454) noch 1875 im „Klassischen Liederbuch" seine Übersetzungen aus griechischen und römischen Lyrikern zusammenstellte, so war er in den 1840 gemeinsam mit seinem Reisegenossen durch das Ägäische Inselmeer, Ernst Curtius, veröffentlichten „Klassischen Studien" zuerst mit „Übersetzungen aus griechischen Dichtern" hervorgetreten. Der fast dreijährige Aufenthalt in Athen hatte dem jungen Lyriker „Platens Vermächtnis", Schönheit und Formvollendung der Dichtung, zur Herzensaufgabe gemacht. Geibel hielt dafür „die eigene Ehre verpfändet",

im Gegensatz zu Heinescher Frivolität ein Häuflein Dichter im Schatten von Platens Fahne zu sammeln, ohne daß man deshalb für den ganzen Münchener Dichterkreis Formenstrenge als Grundsatz und Kennzeichen aufstellen darf. Wohl aber betätigte Geibel selber die heilsame Platensche Zucht und Formenreinheit schon 1840 in der ersten Sammlung seiner eigenen „Gedichte", dann, gereift im klaren Denken und nun völliger Meister von Ausdruck und Form, 1848 in den „Juniusliedern". Die Werbungen der Parteien hat der Sänger, dem kein Schlagwort „den Gott im Busen stören darf", stets abgelehnt, aber dem vaterländischen Sehnen nach Deutschlands Einheit, dem Schmerz über nationale Demütigungen und dem Jubel über deutsche Siege hat keiner durch Jahrzehnte schöneren und tieferen Ausdruck gegeben als Geibel. Wie einst Max von Schenkendorf würde auch der Dichter der „Heroldsrufe" (1871) den Ehrennamen des „Kaiserherolds" verdienen. Emanuel Geibel durfte in Wahrheit von sich rühmen:

Seit mein Wesen auferstand
Aus der Kindheit Traume,
Dir gehört es, Vaterland,
Wie das Blatt dem Baume.

Meines Wesens Eigenheit
Hast du mir gegeben,
Und aus deiner Wurzel quillt
Fort und fort mein Leben.

Das Beste deutschen Gefühlslebens, dem ja ein sentimentalischer Einschlag nicht fremd ist, tönt aus Geibels melodischen Liedern herzergreifend in uns fort. In dem autobiographischen „Buch Elegien" wie in den „Spätherbstblättern" (1877), denen 1896 noch verschiedenartige „Gedichte aus dem Nachlaß" folgten, zeigte der seit dem November 1868 wieder dauernd in seine Vaterstadt Zurückgekehrte noch die gleiche Tiefe der Empfindung, den hohen Sinn und das Schönheitsgefühl, die seine ganze Dichtung kennzeichnen. In Lübeck ist er am 6. April 1884 nach langem Siechtum gestorben.

Die Anhänger Heines suchten Geibels Dichtung als „Backfischlyrik" geringschätzigem Spotte preiszugeben. Allein schon ein Blick auf Geibels vaterländische Gedichte offenbart das selbst in wirrer Zeit männlich feste und klare Wesen des christlich-frommen Sängers. Wohl hat er, der in den Tagebuchblättern „Ada" sein nur kurzwährendes Eheglück besang, viel von Liebe gedichtet. Aber seine Lyrik tönt eben „von allem Süßen, was Menschenbrust durchbebt, von allem Hohen, was Menschenherz erhebt". Von der frischen Wanderlust aus seinen Bonner Studententagen („Der Mai ist gekommen") bis zu den Schillerschen Distichen im „Buch der Betrachtung", von der im Volkston gehaltenen Ballade vom schuldbeladenen Admiral der Hanse, Johannes Wittenborg, bis zu dem vielgesungenen Sehnsuchtslied des spanischen Zigeunerknaben („Fern im Süd das schöne Spanien") beherrscht er alle Töne der Lyrik. „Ein Echo voll Musik", wie es sein Wunsch war, konnte er „dem Volk der Deutschen hinterlassen", dem er sich für sein eigen Wesen verpflichtet fühlte „wie das Blatt dem Baume". Neben dem Balladendichter Uhland steht Geibel ebenbürtig als Liedersänger.

Mit den schwäbischen Dichtern teilt aber Geibel und der ganze Münchener Dichterkreis den Mangel an dramatischer Begabung. Geibels akademisch geglättete „Brunhild, Tragödie aus der Nibelungensage" (1857) zeigt ihn zum Dramatiker ebensowenig berufen, wie seine epischen Ansätze, mit Ausnahme des psychologischen Monologs „Judas Ischarioth", seines kraftvoll-tiefsten Werkes, einen erzählenden Dichter verraten. Als Lyriker dagegen hat er mit seinen sinnigen und gefühlsechten Liedern, seiner reinen, edlen Sprache selbst ein Bestes gegeben und bedeutsamst auch auf andere fördernd eingewirkt.

Unter Geibels unmittelbarer persönlicher Leitung stehen der in trauriger Geistesumnachtung gestorbene Züricher Heinrich Leuthold (1827—79), der von Geibel erst als Dichter entdeckte bayrische Militärarzt Hermann Lingg aus Lindau (1820—1905) und, wenigstens in seinen lyrischen Gedichten, von denen das „Münchner Dichterbuch" Proben brachte, auch der von 1851—69 in München journalistisch tätige, äußerst fruchtbare Erzähler, Dramatiker und Epiker Julius Grosse (geb. 1828 zu Erfurt, gest. 1902

am Gardasee), der Dichter des „Volkramsliedes" (1889), das Faustische Motive mit wenig Geschick zum Epos durcheinanderwirrt.

Die Formenreinheit Geibels teilt allerdings einzig Leuthold, der mit ihm gemeinsam aus französischen Lyrikern übersetzte, in seinen Liedern, Gaselen und den trotz der antiken Gestalt unmittelbar ergreifenden Oden. Lingg dagegen wirkt durch die scharfgeprägte Auffassung und gedankenreiche Durchführung seiner packenden Stoffe („Attilas Schwert", „Nomadenzug"). Durch Geibels „Vorrede" wurde die allgemeine Aufmerksamkeit schon 1854 auf Linggs „Gedichte", den „vollberechtigten Erguß einer ursprünglichen Dichternatur", gelenkt. Es war wohl auch ganz in Geibels Sinn, wenn Lingg den gewagten Entschluß zu einem geschichtlichen Epos faßte. Dazu fehlte indessen Lingg, der auch in seinen wiederholten dramatischen Anläufen („Die Walkyren", „Catilina", „Der Sohn des Dogen") in gut erfundenen Einzelheiten stecken blieb, die zusammenfassende Kraft. Die glänzend-schwungvollen Ottaverimen seiner „Völkerwanderung" (1866—68) können trotz vieler Schönheiten, farbenprächtiger Schilderungen von Episoden doch das Vergreifen in dem durchaus zersplitternden Stoff nicht gutmachen. Die Lingg allzu vorzeitig gespendete Anerkennung wandte sich dem tieferen Leuthold erst zu, als in seinem Todesjahre seine zerstreuten „Gedichte" 1879 endlich zum erstenmal gesammelt erschienen. Der unruhig begehrende Sinn, schwer verträgliches Selbstgefühl und düstere Leidenschaft geben Leutholds lyrischer Poesie einen stark persönlichen Charakter. Der in heftiger Sinnlichkeit sich verzehrende unstete Wanderer hat viel gesehen und bitter Schmerzliches erfahren. Das alles spiegelt sich wider in seinen Liedern, denen auch scharfer Humor nicht fehlt. Das persönliche Empfinden des Lyrikers, nicht die gesättigte Sammlung des epischen Erzählers, herrscht auch in Leutholds „Penthesilea" vor, die den von Kleist dramatisierten Sagenstoff in epischen Strophen behandelt.

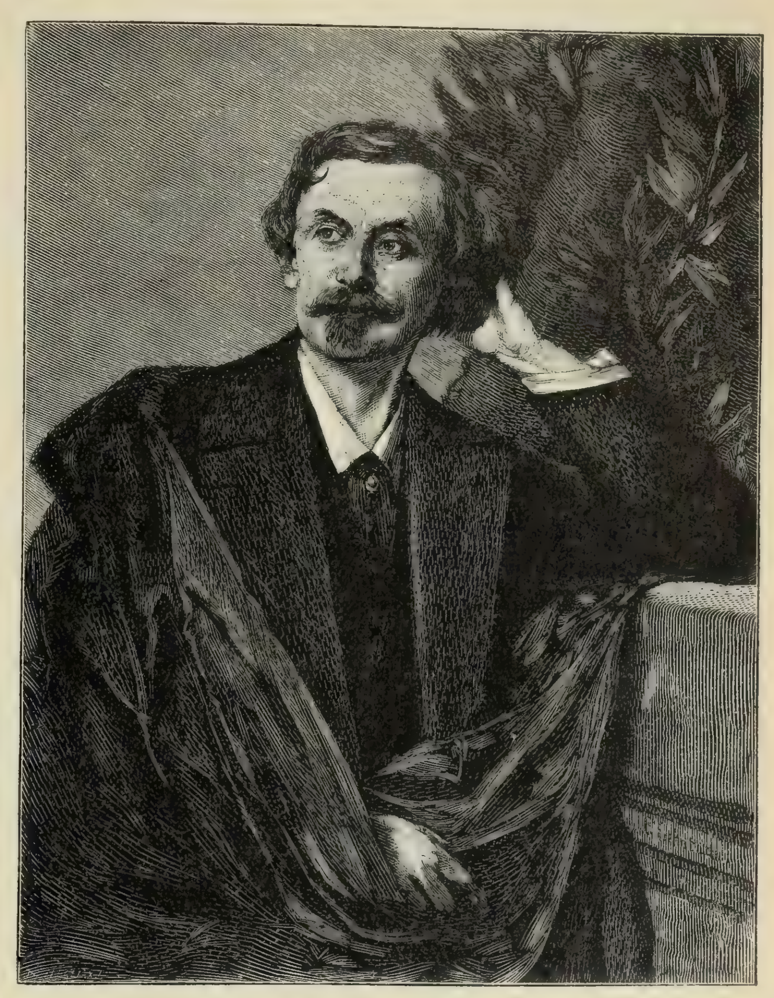
Da Scheffel seinen „Trompeter" schon früher, Reder seine Odenwald-Märe „Wotans Heer" erst 1892 veröffentlichte, so erscheinen neben Lingg und dem ja viel jüngeren Haushofer als die eigentlichen Epiker des Geibelschen Kreises Wilhelm Hertz und Graf Schack.

Hertz, geboren 1835 zu Stuttgart, gestorben 1902 als Professor der Germanistik am Münchener Polytechnikum, hat schon in seinem Beitrag zu Geibels Dichterbuch („Hugdietrichs Brautfahrt") Simrocks Bemühen um Wiedergewinnung altdeutscher Sagenstoffe mit echt dichterischem Empfinden und feinsinniger Gewandtheit fortgesetzt.

In seiner ergänzenden Neubearbeitung von Gottfrieds von Straßburg „Tristan und Isolde" (1877), Wolframs von Eschenbach „Parzival" (1898) und der scheinbar so launigen, aber gar tief in die Wandlungen der religiösen Vorstellungen der germanischen Völker eingreifenden Neudichtung der alten Koboldsage vom „Bruder Rausch" (1882) hat der gleich Uhland sagenkundige gelehrte Forscher seinen Redefluß so klar und lieblich, wie Gottfried selbst einst von einem Sangesgenossen rühmt, „durchfärbet und durchzieret". Als Übersetzer mittelhochdeutscher Gedichte trägt Hertz vor allen seinen Mitbewerbern Kranz und Lorbeerzweig davon. Doch auch in eigenen lyrischen Gedichten, vor allem dem tiefsinnigen Zyklus „Den Manen meines Bruders", der zum Bedeutendsten der gesamten neueren deutschen Lyrik gehört, findet der verschlossene Dichter für eine seltene Tiefe des Empfindens und frei gefestigte Weltanschauung den stets kunstvollendeten und ergreifenden Ausdruck.

Beim Grafen Schack dagegen tritt die Empfindung zurück hinter dem übergroßen Reichtum der Anschauungen und Eindrücke, die der Weitgereiste und Vielbelesene beim Besuche Spaniens und Portugals, Kleinasiens und Ägyptens, dem Studium der Natur- und Weltgeschichte, aller Literaturen und der bildenden Künste in sich aufgenommen hat. Der 1815 zu Schwerin geborene, 1894 in Rom gestorbene Edelmann befand sich in so glücklicher äußerer Lage wie kaum ein anderer deutscher Dichter. Aber gerade für ihn bedurfte es besonderer Willenskraft und der ihm eigenen unauslöschbaren Begeisterung für alles Schöne und Große in Geschichte und Kunst, um in seinen Gesellschaftskreisen, als Legationssekretär in Frankfurt und an Fürstenhöfen, sich mit solchem Eifer ernsten Sprach- und Literaturstudien hinzugeben.

Schacks zahlreiche Übersetzungen aus morgen- und abendländischen Literaturen, vor allen die Verdeutschung von Firdusis persischen Heldensagen (1851), seine Geschichte des spanischen Dramas, des sizilianischen Normannenreichs, der arabischen Kultur in Spanien und Sizilien wie die drei Sammlungen philosophisch-literargeschichtlicher Essays („Pandora", „Mosaik", „Perspektiven", 1890—94) zeigen, mit welch sittlichem Ernst der religiös und politisch frei gesinnte Dichter seine gelehrten Arbeiten unternahm. Aber nicht bloß in eigener Ausübung von Studien und Dichtung, auch als kunstsinniger Gemäldesammler hat Schack durch Unterstützung vielversprechender Anfänger wie Lenbach und Böcklin und von ihren Zeitgenossen verkannter Meister, eines Genelli, Preller, des auf einsamer Höhe stehenden Anselm Feuerbach, seinen Standesgenossen ein in Deutschland leider unerhörtes und bis jetzt ohne Nachfolge gebliebenes Beispiel gegeben. Mag Schack auch manchmal seine reichen Mittel vorsichtiger angewendet haben, als die von ihm auf Reisen geschickten Maler wünschten, so haben diese mit ihrem späteren Tadel doch nicht Recht. Der Bestand von Schacks Gemäldesammlung spricht entscheidender zu seinen Gunsten als alle Erzählungen von seinem gelegentlichen Fehlurteil gegen die Echtheit seines künstlerischen Empfindens.



Nach dem Porträt von Franz Lenbach, in der Schack-Galerie zu München.

Das Gepräge der universellsten Geistesbildung ihres Urhebers, dem Gregorovius nach längerem Verkehr eine bis zur Kindlichkeit harmlose, von keiner Leidenschaft bewegte, immer von dichterischen Phantasien eingenommene Natur nachrühmte, tragen nun auch Schacks Dichtungen, die gedankenschweren „Weihgesänge" und „Lotosblätter" wie die großartigen Geschichtsbilder seiner Balladen („Die Athener in Syrakus"). Er führt in den faustischen „Nächten des Orients" (1874) den Europamüden durch alle Zeitalter, um den Unzufriedenen zu belehren, wie leidvoll die Menschheit auch in den Glanzzeiten des Perikleischen Athen und der Renaissance gerungen habe, und verwickelt in den Stanzen seiner komischen Epen („Durch alle Wetter") mit übersprudelnder Reimgewandtheit die Primadonna und den Gesandtschaftsattaché in die tollsten amerikanischen und italienischen Abenteuer. Der Kenner des Dramas baut tadellose, vornehme Trauerspiele („Die Pisaner", 1872; „Timandra", 1879), denen nur die nötige dramatische Leidenschaft fehlt, weiß in den Versen der „Episoden" und „Tag- und Nachtstücke" Geschichtsbilder aus allen Zeiten mit feinem Sinn lebensvoll zu entwerfen und deutet in dem vollendet schönen Epos „Die Plejaden" (1881) im Kampf der Hellenen gegen die Perser feinfühlig auf den großen deutschen Einigungskampf von 1870 hin. — Durch Graf Schack wurde auch die erste lyrische Sammlung („Gedichte und Aphorismen", 1894) der 1846 in München geborenen und in Münchener Dichterkreisen herangewachsenen Gräfin Margarete Keyserling, geborenen von Dönniges, der Verfasserin gefälliger Novellen, in die Literatur eingeführt, wie der Begründer der Kölner Blumenspiele, Johannes Fastenrath, die zweite

Gedichtsammlung („Dunkle Sterne", 1902) der in Köln preisgekrönten Dichterin „aus der Flut der poetischen Erzeugnisse unserer Zeit" rühmend hervorzuheben strebte.

Graf Schacks aus edelster Gesinnung und vollendeter Humanität geflossene Werke sind ein wertvoller Bestandteil unserer neueren Literatur. Sie sind geeignet, in künstlerischem Sinne bildend einzuwirken. Allein wie vollberechtigt solche bewußte Kunstdichtung auch ist, gerade ihr gegenüber fühlt man auch wieder, daß der hingehauchte lyrische Naturlaut des schlichten Volksliedes, der ungeschmückte Ausdruck des einfachen Empfindens durch keine Kunstpoesie völlig ersetzt werden kann. Es ist freilich, mit der Weite von Schacks Bildungskreis und Heyses vielseitiger Begabung verglichen, ein beschränktes Gebiet, aber auf ihm herrscht Martin Greif als Meister.

In Speyer 1839 geboren, hat Greif als bayrischer Artillerieleutnant den Feldzug von 1866 mitgemacht; seitdem lebt er in München. Seinen zuerst 1868 erschienenen „Gedichten" ist nur langsam, aber ständig wachsend ein Kreis warmer und treuer Bewunderer erstanden, und diese im stillen werbende Kraft seiner anspruchslosen, aber durch ihre Innerlichkeit zwingenden Lyrik ist auch Greifs zweiter, erst im Jahre 1902 abgeschlossener Sammlung „Neue Lieder und Mären" nachzurühmen. Auch als Dramatiker hat er mit seinem „Prinz Eugen", einer Hohenstaufentrilogie, und der im frommen, naiven Charakter des Volksschauspiels gehaltenen „Agnes Bernauer" (1894) an mehreren Bühnen Erfolge erzielt. In seinen Gedichten treffen wir freie Rhythmen, unter ihnen den schönen Hymnus auf den unglücklichen Bayernkönig Ludwig II., an Schillers Form erinnernde Distichen („Feuerbestattung") und scharfe Sinngedichte, welch letztere er mit Unrecht von der letzten Sammlung seiner Werke (1909) ausgeschieden hat.

Seine Stellung in der Literaturgeschichte hat Martin Greif als „elementarer Lyriker" inne. Gegenüber dem epigrammatischen Zuge, den Heines Nachahmer der deutschen Lyrik aufdrängten, vertritt Greif die ungetrübte Empfindung, wie sie das echte Volkslied kennzeichnet. Ein schüchternes, treuherziges Kindergemüt bringt der weltfremde Dichter der Natur entgegen. Mit wenigen, doch klar anschaulichen Zügen stellt er, an den schwäbischen Dichter Karl Mayer (vgl. S. 430) erinnernd, das Naturbild oder -bildchen uns vor Sinn und Auge, so wie es seinem eigenen Empfinden sich eingeprägt hat. Mit dem Ausdruck des Gefühls hält er zurück; das läßt er, wie das Volkslied pflegt, halb erraten. Doch aus der Stimmung heraus spricht zu uns des Dichters reines Gemüt.

Aus dem Vorstellungskreise des Volkes selbst heraus und in seiner eigenen Mundart haben in Bayern zuerst Josef Anselm Pangkofer (1804—54) und Franz von Kobell (1803—82), Professor der Mineralogie an der Münchener Universität, gedichtet. Vor allen Kobell hat der einst von Hebel eröffneten mundartlichen Lyrik sowohl neue Freunde erworben als auch seinerseits wieder unter den Jüngeren Schule gemacht.

Wie Kobell selbst einer von Mannheim nach München eingewanderten Malerfamilie entstammte, so hat er zugleich in pfälzischer und in der von Andreas Schmeller bereits vorher wissenschaftlich durchforschten oberbayrischen Mundart gedichtet (1843 und 1839). Der selber über ein tüchtiges Maß gesunder Grobheit verfügende Gamsenjager Kobell hat ursprünglich in der Tat für die Sennerinnen, Holzknechte und Jägerburschen seine „Schnadahüpfl" gesammelt, diese auf uralten Brauch zurückgehenden vierzeiligen Trutz- und Spottverse, die in den Alpen einer dem anderen in launigem Frohmut entgegensingt. Wenn dagegen Kobells Schüler, der Münchener Archivar Karl Stieler (1842—85), mit seinen drei den „Bergbleameln" (1865) folgenden Sammlungen oberbayrischer Gedichte („Weil's mi freut!", 1876; „Habt's a Schneid!"; „Um Sunnawend'", 1878) in Norddeutschland bekannter geworden ist als sein Meister selbst, so ist doch Kobells Dialektpoesie die weitaus

naivere und deshalb auch wertvollere. Stieler denkt bei Wiedergabe der humorvollen Situationen und urwüchsigen Kraftworte schon an den gebildeten Leserkreis, der darüber lachen will, gelegentlich auch gerührt sein soll. Dafür kann sich wieder Kobell als hochdeutscher Dichter nicht mit Stieler messen, dessen zwei Bände „Hochlandslieder“ die an seinem heimischen, lieblich-trauten Tegernsee erlebten Eindrücke unter dem literarischen Einfluß von Scheffels Liedern reizvoll gestalten. Und Stielers letztes Werk: „Ein Winter-Idyll“ (1885), erzählt voll gedrängter Innigkeit der Empfindung, in schlichter, rührender Schönheit aus dem eigenen, so früh endenden Dichter- und Liebesleben. An Stieler schließen sich wieder Wilhelm Zipperer, der Opernsänger Heinrich Zeller, Aloys Dreyer u. a. m. mit humoristischen oberbayrischen Gedichten, Adolf Grimminger (1827 bis 1909) mit „Lug-ins-Land“, 1873) als Zeuge der neueren schwäbischen mundartlichen Dichtung an.


Nach Photographie.

Den durch Arnolds „Pfingstmontag“ begründeten Ruhm der elsässischen Dialektdichtung, die ja ganz neuerdings im Drama (s. unten) sich der hochdeutschen Sprache selbständig entgegensetzen möchte (vgl. S. 549), hat der um das Deutschtum in seiner Heimat so hoch verdiente, treffliche Straßburger August Stöber erneuert. Im zweiten „Münchner Dichterbuch“ selbst ist sie gut vertreten durch den Straßburger Ludwig Schneegans, dem im „Weg zum Frieden“ (1874) eine kulturgeschichtliche wie dramatisch wirksame Darstellung von Molières Ende gelungen ist (sein Trauerspiel „Tristan“ 1865). Der schlesischen wie plattdeutschen Dialektdichtung wurde bereits gedacht (vgl. S. 411 und 466). Die Holteische wurde in Schlesien von Max Heinzel (1834—98), Robert Rößler (1838—83) und anderen fortgeführt. Frankfurt a. M., das aus seiner reichsstädtischen Zeit die Vorliebe für Karl Malß' kulturgeschichtlich wertvolles Lustspiel „Der Bürgerkapitän“ (1821) bewahrt hatte, fand in Friedrich Stolze (1816—91) einen Lokaldichter, der sowohl in eigenen, 1866 unterdrückten mundartlichen Zeitschriften, wie in Gedichten (1864) und Novellen die besondere Eigenart seiner Stadtgenossen mit derberen Mitteln als Malß' „Volkstheater“ (1849), doch mit gleich unwiderstehlicher Komik zu schildern verstand.

Für die Geschichte der deutschen humoristischen und satirischen Dichtung im 19. Jahrhundert sind, wie schon Vischer hervorhob, von besonderer Wichtigkeit die Münchener

„Fliegenden Blätter" und der die politischen Vorgänge begleitende Berliner „Kladderadatsch", die ersteren 1844, der letztere 1848 begründet. Wie schon Kobell für seine „Schnadahüpfln und Sprüchln" die Zeichnungen seines Freundes Graf Franz Pocci (1807—76), des Dichters des in neuester Zeit zu ganz unerwarteten aber vollverdienten Ehren gelangten Münchener Kasperl- (Marionetten-) Theaters, zu Hilfe nahm, so beruhen auch die Witzblätter auf der Verbindung von humoristischer Dichtung und Karikaturzeichnung. Mit solchem Bildschmuck brachte das Münchener Blatt, das den ebenso gemütvoll-frommen wie schalkhaft-heiteren Zeichner und Dichter Pocci zu seinen eifrigsten Mitarbeitern zählte, 1847 auch die „Historia von den Lalenbürgern". Der Professor am Münchener Kadettenkorps Ludwig Aurbacher aus Türkheim im bayrischen Schwaben (1784 bis 1847) hatte das alte Volksbuch humorvoll „in saubere Reime" umgegossen, nachdem er bereits seit 1823 verschiedene alte Geschichten („Ewiger Jude", „Die sieben Schwaben"), erbauliche und ergötzliche Historien in seinem „Volksbüchlein" mit Geschick und Glück neu erzählt hatte. Zugleich boten die „Fliegenden Blätter" von Anfang an der oberbayrischen und schwäbischen, später auch der durch Edwin Bormann vertretenen sächsischen mundartlichen Dichtung gern gewährte Unterkunft, wie der „Kladderadatsch" dem Berliner Witz und Dialekt, die in Julius Stindes „Familie Buchholz" (1883—95) sich mit so außergewöhnlichem Erfolg betätigten, zur Heimstätte wurde.

Als Mitarbeiter der Münchener „Fliegenden Blätter" und der ihnen verwandten „Münchener Bilderbogen" begann 1859 auch der junge Maler Wilhelm Busch aus Wiedensahl in Hannover (1832—1908) erst mit Zeichnungen, bald mit jener sich so prächtig ergänzenden Verbindung von Bildern und Versen hervorzutreten, die es bewirkte, daß der siebzigste Geburtstag des Dichters der Bubengeschichte von „Max und Moritz" (1865), des „heiligen Antonius" und der „frommen Helene" (1871) gleich dem eines großen nationalen Dichters gefeiert wurde. Und der große, alt und jung ergötzende Humorist, der die Tierfabel zur Verspottung menschlicher Schwächen im Unglücksraben Huckebein und Affen Fipps so eigenartig neuzubilden weiß, bald als harmloser Schwankdichter erzählt, bald unter dem Schutze gutgespielter Harmlosigkeit voll Schelmerei scharfe Pfeile gegen die modernen Nachkommen der alten „Dunkelmänner", gegen Philistertum und Scheinheiligkeit richtet, verdient als siegreich lachender Bekämpfer von Grillen und Sorgen, Melancholie und Pessimismus in pessimistisch gestimmten Zeiten wirklich allgemeinen Dank.

Gleich Busch hat auch ein anderer Humorist und Maler, der aber den Stift dann völlig mit der Feder vertauschte, Joseph Viktor Scheffel, als Mitarbeiter an den „Fliegenden Blättern" sich eifrig beteiligt. Er, der zur Feier von Hebels hundertstem Geburtstag so launig und rührend, ganz in der Art des treuen Alten, einen Festgruß reizend zu dichten verstand, hat auch der mundartlichen Dichtung seiner badischen Heimat gehuldigt. Scheffel läßt seine zwei berühmtesten Werke, den epischen Sang vom „Trompeter von Säckingen" und den geschichtlichen Roman „Ekkehard", auf uralt alemannischem Boden spielen. Und seiner alemannischen Stammesart verdankt der zu Karlsruhe am 26. Februar 1826 geborene und dort, nachdem er die letzten vierzehn Lebensjahre auf seinem Landsitz Radolfzell am Bodensee zugebracht hatte, am 9. April 1886 gestorbene Dichter selber den urfrischen Humor, die Gesundheit und gemütvolle Tiefe seiner Dichtung.

Ein Maler, meinte Scheffel selbst, hätte er „nach Naturanlage und Neigung werden sollen. Erziehung und Verhältnisse wendeten zum Dienst der Justiz, die unerfüllte Sehnsucht nach der bildenden Kunst

und die Öde meines mechanischen Berufes riefen in ihrem Zusammenwirken die Poesie wach". Allein weder in den Tagen, da dem Heidelberger und Münchener Studenten das dicke Corpus juris wie Alpdruck und Mühlstein Herz und Magen beschwerte, noch zur Zeit des Dienstes als Rechtspraktikant in Säckingen erwachte in ihm die von der anmutig dichtenden Mutter — Josephine Scheffels „Gedichte" wurden 1892 gesammelt — ererbte Sangesgabe. Als Maler war Meister Josephus im Mai 1852 nach Welschland gezogen, und vom fröhlichen Künstlertreiben melden die Lieder aus Olevano, während er dem Heidelberger Freundeskreis, dem „wohllöblichen Engeren", launige Prosa-„Episteln" und verschiedenen Zeitungen selbstillustrierte „Reisebilder" einsandte. Doch am Tibrisstrom stieg wie ein Traum die Geschichte der „stillen, holdseligen Schwarzwaldlieb'" vor ihm auf, jung Werner und schön Margarete samt dem biederen Hiddigeigei, einem würdigen Abkömmling von Hoffmanns Kater Murr (vgl. S. 397). In Sorrent traf der Maler Scheffel mit dem Dichter Heyse zusammen, dann fuhr er hinüber nach Capri, und dort, „auf Don Paganos Dache", wurde am 1. Mai 1853 der „Sang vom Oberrhein" vollendet, „rotwangig ungeschliffner Sohn der Berge, Tannzweig auf dem schlichten Strohhut", die volkstümlichste Verserzählung der gesamten deutschen Literatur. Ledig alles klassischen Ballastes, mit dem das komische Epos so lange sich geschleppt hatte, sprudeln die vierfüßigen Trochäen dahin, zwischen die hinein bald innig und ernst, bald übermütig heiter die Ohr und Herz ergreifenden Lieder von Jugendlust und Liebesleid, schmerzerfahrener Weltbetrachtung und launigem Spotte tönen. Nach seiner Rückkehr dichtete Scheffel für die feuchtfröhlichen Sitzungen des vom Historiker Ludwig Häusser geleiteten Heidelberger „Engeren" die meisten jener urfidelen Lieder von germanischer Trinkfestigkeit (Rodenstein), deren guter Laune Natur- und Kulturgeschichte dienen müssen. Aus der dann 1867 erschienenen Sammlung des „Gaudeamus" widerhallen diese Lieder längst an allen deutschen Universitäten, aus jedem frischen Zecherkreis.



Joseph Viktor Scheffel. Nach Photographie.

Noch in Heidelberg trat Scheffel aber beim Durchforschen von Pertz' deutschen Geschichtsquellen eine ernstere Aufgabe vor Augen. Ein Stück vaterländischer Geschichte in der Auffassung des Künstlers durch eine Reihe Gestalten scharf gezeichnet und farbenhell vorbeizuführen, „also daß im Leben und Ringen und Leiden der Einzelnen zugleich der Inhalt des Zeitraums sich wie zum Spiegelbild zusammenfaßt", bezeichnete er in dem im Februar 1855 geschriebenen Vorwort des „Ekkehard" als Ziel des historischen Romans.

Wie das ihm selbst in seiner „Geschichte aus dem 10. Jahrhundert" gelungen ist in der anschaulichen Ausmalung von Klosterleben und Ungarnkampf, von Herzogin Hadwigs Liebessehnen auf dem Hohen Twiel und des flüchtigen Mönchs und Waltharilied-Dichters Gesundung auf der Säntisalpe, in der Kindergeschichte von Audifax und Hadumoth, daran wird sich trotz aller Geschmackswandlung auch künftig noch manches heranwachsende Lesergeschlecht dankbar erfreuen. Scheffels weitere Romanpläne gerieten ins Stocken, als ihm während seines Verweilens im Geibelschen Dichterkreis zu München seine Schwester Maria starb, deren Andenken die kleine Erzählung „Hugideo" geweiht ist. Die Mißhelligkeiten seiner bald zur Trennung führenden Ehe waren wenig geeignet, die alte Schaffensfreudigkeit wieder aufkommen zu lassen. Die Katalogisierung altdeutscher Handschriften, wie sie Scheffel als fürstenbergischem Bibliothekar zu Donaueschingen oblag, machte den Dichter aber immer heimischer in der deutschen Vorzeit. Wieder zwar zerflatterten die Romane, die er erst um die Wartburg, dann um das Tiroler Schloß Runkelstein

weben wollte. Allein bei längerer Zurückgezogenheit auf der Wartburg gestaltete sich Scheffel wenigstens ein lyrischer Zyklus: „Frau Aventiure" (1863). Sie erschließt die buntbewegte Zeit, in der Wolfram von Eschenbach und Walter von der Vogelweide die Gäste des hochgemuten Thüringer Landgrafen waren, in der die Sage, wie sie Richard Wagner in seinem „Tannhäuser" so machtvoll gestaltete, wie sie noch 1903 von Fritz Lienhard unter Benutzung von Motiven aus Scheffels Wartburgliedern wieder aufs neue dramatisiert wurde, den Nibelungendichter Ofterdingen den „Sängerkrieg auf der Wartburg" bestehen läßt, die Tage, wo „noch in der Silberwiege still" die heilige Elisabeth dort lächelte. Die stimmungskräftige Kreuzfahrernovelle „Juniperus" (1868) gibt einen begrenzten Ausschnitt aus jenen Tagen; in den Liederkreisen der „Aventiure" spiegelt sich die ganze Minnesingerzeit. Neben den freien Rhythmen der an den St. Wolfgangsee führenden „Bergpsalmen" (1870), dem stolzen Ausdruck persönlichsten Naturempfindens, bildet „Frau Aventiure" Scheffels kunstvollendetste Leistung.

Seinen strengen Kunstsinn bewährte der zurückhaltende Scheffel auch darin, daß er für jede von ihm gepflegte Dichtungsart nur ein einziges Muster aufstellte, ohne sich durch den Erfolg zu Wiederholungen verleiten zu lassen. Um so mehr ließ jedes seiner größeren Werke einen Kreis von Nachahmungen durch andere um sich erstehen.

Vor allen für jene Nachahmer Scheffels, welche die mittelalterliche Einkleidung der „Aventiure" mit dem trinkfesten Humor des „Gaudeamus" zu verschmelzen suchten, hat Paul Heyse den Spottnamen der „Butzenscheibenlyrik" geprägt. Ihr erfolgreichster Vertreter ist Julius Wolff (geb. 1834 zu Quedlinburg). Zunächst war er durch seine Teilnahme am Feldzug von 1870 gezwungen worden, für den Verlust seiner kaufmännischen Stellung sich ein neues Dasein zu gründen, und so wurde er in Berlin zum Schriftsteller. In seinem „Eulenspiegel redivivus" (1875), dem epischen „Rattenfänger von Hameln" und „Wilden Jäger", in des Rattenfängers Liedern (1881) wie in seinem größeren epischen Versuch, dem Minnesang „Tannhäuser" (1880), und dem historischen Roman „Der Sülfmeister" ist die äußere Nachahmung Scheffels unverkennbar. Mit der Mode schwimmt und sinkt Wolffs leichtes Schifflein. Über weit mehr eigenen Humor und echte Frische verfügte der an Hertz' Erzählungskunst erinnernde Thüringer Rudolf Baumbach (1840—1905). In seinen „Liedern eines fahrenden Gesellen" (1878), reizend launigen „Märchen" und der Novelle „Truggold", die heiter anmutig das pedantische Schuldrama des 17. Jahrhunderts und alchimistischen Aberglauben ironisiert, hat Baumbach überall frische Töne gefunden, während in der Thüringer Waldsage „Frau Holde" (1880) und einer teilweisen Erneuerung der Gudrunsage („Horand und Hilde") auch die epische Muse sich ihm wohlgeneigt erwies.

Zu den unter Scheffels Einfluß stehenden Dichtern gehört durch seine epische Erzählung auch der sonst selbständig und ohne literarischen Ehrgeiz aus reiner Sangesfreude schaffende westfälische Arzt Friedrich Wilhelm Weber (1813—94). Erst der Fünfundsechzigjährige ließ aus seiner Zurückgezogenheit auf Schloß Thienhausen seinen feinsinnigen Übersetzungen das Gedicht „Dreizehnlinden" folgen, das in der trochäischen Versform wie in der Mischung von Epischem und Lyrischem an den „Trompeter", in der Schilderung frühmittelalterlichen Klosterlebens an einzelne Abschnitte des „Ekkehard" und des Freytagschen „Nestes der Zaunkönige" erinnert.

Der Wert von Webers reizvoller Dichtung wird durch diesen unleugbaren literarischen Zusammenhang keineswegs beeinträchtigt. Wenn „Dreizehnlinden" wegen der streng katholischen Gesinnung des als Mitglied der Zentrumspartei dem Reichstag angehörenden Dichters von vielen als ein Gegenstück zum „Ekkehard" angesehen wird, so erscheint doch die wahre Frömmigkeit des liebenswürdigen Dichters jedenfalls frei von aller konfessionellen Härte. Als Westfale schenkt Weber seine Teilnahme dem von den Franken bedrängten heidnisch gesinnten Edeling. Bei den wackeren Mönchen von „Dreizehnlinden" findet sein Held Schutz und den christlichen Glauben, bei dem Kaiser selber das von dessen Gaugrafen unterdrückte Recht.

Als zweite epische Erzählung ließ Weber 1892 in Blankversen den „Goliath" ausgehen, eine norwegische Bauerngeschichte aus der Gegenwart von treuer Liebe und Entsagung aus kindlichem Gehorsam, in wortkarger Schlichtheit und Heranziehung nordischer Sagenfülle innig und poesievoll. Mild und weich, aber nicht kraftlos klingt Webers Lied voll Naturempfindens und liebevoller Charakteristik. Ihre außerordentliche Verbreitung verdanken „Dreizehnlinden" und „Goliath" neben ihren unzweifelhaften dichterischen Vorzügen wohl auch zum Teil der politischen Stellung des Dichters. Auf diesen katholischen Dichter durften seine Freunde mit gerechtem Stolze hinweisen. Aber seine weniger beachteten „Gedichte" (Paderborn 1881) verdienten vielleicht mehr noch als seine epischen Versuche allgemeine Teilnahme.

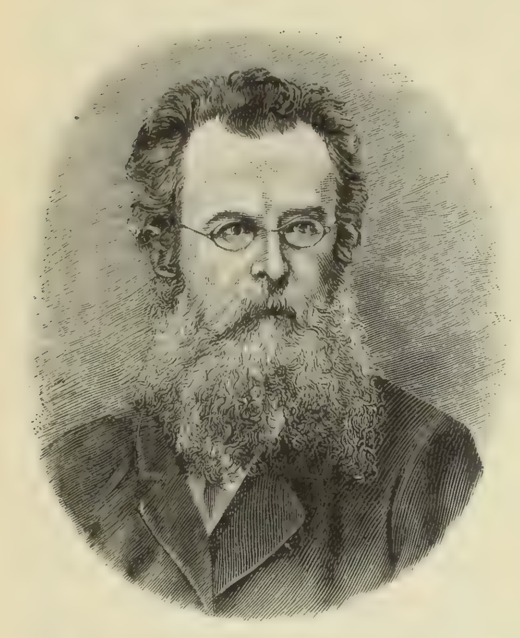
Zur Pflege des ernsten im Gegensatz zum humoristischen Epos fühlt sich in der Mitte der sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts Robert Hamerling (1830—89) berufen, der einsam stehende und seit Veröffentlichung seines satirischen „Homunculus" eine Zeitlang auch „bestgescholtene Poet Österreichs".

Die Stationen seiner „Lebenspilgerschaft", als Knabe in seinem niederösterreichischem Heimatflecken Kirchberg, als Student in Wien, Gymnasiallehrer in Triest und zuletzt als kranker, alter Junggeselle in der Grazer Zurückgezogenheit, hat er ein Jahr vor seinem Tode selbst geschildert. Dem ersten lyrischen „Sangesgruß von der Adria" (1857) sandte er in den episch-lyrischen Strophen der „Venus im Exil" gleich sein Programm nach: Wahrheit und Schönheit, Geist und Natur sollen nicht als Gegensätze betrachtet werden, sondern im „ganzen vollen, seligen Dasein sinnlich-geistiger Harmonie" in der Dichtung erscheinen. Diese Ideen kehren wieder in den Betrachtungen des im perikleischen Athen spielenden Romans „Aspasia" (1876), der mit seiner schweren kunstphilosophischen Befrachtung an Wielands pseudogriechische Dichtung mahnt. Hamerlings Erfolg und Ansehen beruht auf den beiden Epen „Ahasver in Rom" (1866) und „Der König von Sion" (1869). In den das neronische Rom schildernden Blankversen wie in den bei jeder Auflage neu gefeilten Hexametern, die der Wiedertäufer wildphantastisches Treiben in Münster ausmalen, wirkt Hamerling durch Gedankenreichtum, große geschichtliche Auffassung und die scharfen Gegensätze seiner grellen Bilder. Gleich seinem Landsmann Hans Makart, an den seine „Sieben Todsünden" erinnern, ist Hamerling mehr ein Meister der blendenden Farbe als der vertiefenden Zeichnung. Sein Versuch, das Wirren und Irren der Gegenwart im „modernen Epos Homunculus" satirisch abzustrafen (1888), ist nur in den ersten Gesängen gelungen. Die Kreuzigung des schlauen Gründers und Königs Munkel durch die von ihm nach Palästina zurückgeführten Juden ist im großen Stile ernster Satire gehalten; die naturwissenschaftlichen Teile zerfließen, und das Ganze ermüdet. In Hamerlings Dichten waltet ein akademischer Zug vor, man fühlt das künstlich Zusammengebrachte. Die dichterische Kraft bleibt zurück hinter der Geschichtskunde und dem hohen Wollen des treu deutsch-national gesinnten Dichters.

Wie Scheffel in der Vorrede zum „Ekkehard" und Freytag in seinen „Erinnerungen" den Roman als Ersatz für das nur „in der Jugendzeit der Völker" gedeihende Epos empfehlen, so schien eine Zeitlang das Epos in der Tat völlig vor dem historischen Roman zurückweichen zu müssen, als mit dem „Ekkehard" die Blütezeit des Geschichtsromans begann. Allein noch vor dem Ende des 19. Jahrhunderts verlor sich wieder die Vorliebe für die von der naturalistischen Richtung befehdete Mischung von Dichtung und Geschichte.

In rascher Verallgemeinerung hat man von einem Professorenroman gesprochen, als dessen Hauptvertreter Ebers und Dahn anfangs begeistertes Lob, später geringschätzigen Tadel in reichem Maß geerntet haben. Zuerst überraschte Georg Ebers (geb. 1837 zu Berlin, gest. 1898 in Tutzing am Starnberger See), seit 1865 in Jena Dozent, seit 1870 in Leipzig Professor der Ägyptologie, in seiner „Ägyptischen Königstochter" (1864) durch die wissenschaftlich im großen und ganzen zuverlässige und poetisch anmutende Vorführung einer geheimnisvoll-reizenden, fremden Welt. Der nicht unverdiente Erfolg verleitete ihn aber zur Nachahmung seines eigenen Beispiels in einer Reihe ägyptischer Romane, als deren bester „Homo sum" (1878) herausragt. Sobald Ebers sich aus dem Pharaonenlande entfernte, mußten die dichterischen Stützen seiner Romanschriftstellerei,

deren Schwäche der kulturgeschichtliche ägyptische Aufputz ziemlich gut verdeckt hatte, zusammenbrechen. Durch Ebers' und des Engländers Charles Kingsley Beispiel wurde Adolf Hausrath, Professor der Theologie an der Heidelberger Universität, bestimmt, als George Taylor seine kirchengeschichtlichen Kenntnisse dichterisch in einem „Antinous" (1880), dem in der späteren Reformationszeit zu Heidelberg spielenden Roman „Klytia" (1882) und den durch verschiedene Zeiten führenden kulturgeschichtlichen Novellen „Unter dem Katalpenbaum" (1899) zu betätigen. Mit sicherem Geschmack führen die historischen Romane und ganz vortrefflichen Novellen des feinsinnigen Literarhistorikers und Dresdener Professors Adolf Stern, eines geborenen Leipzigers (1835—1907, vgl. S. 472), gut gewählte Stoffe aus („Die letzten Humanisten", 1881; „Camoens", 1886). Bei dem Dichter und Literarhistoriker Rudolf von Gottschall (vgl. S. 453) bilden die historischen Romane, wie Schlesiens Eroberung durch Friedrich den Großen („Im Banne des Schwarzen Adlers", 1876), nur ein Glied in der langen Reihe seiner lyrischen, in Prosa wie in Versen gleich gefällig erzählenden Dichtungen („Carlo Zeno", 1854; „Die Göttin"; „Maja", 1863). Von seinen Dramen („Die Rose vom Kaukasus", 1870) haben sich mehrere, wie das geistvolle historische Lustspiel „Pitt und Fox", dauernd auf den Bühnen erhalten. In Leipzig schrieb auch der Gießener Ernst Eckstein (1845—1900), der mit seinen humoristischen Stimmungsbildern aus dem Gymnasium sich längst zahlreiche Freunde erworben hatte, die wirkungsvolle Schilderung des Kampfes zwischen Christen- und Heidentum im kaiserlichen Rom („Die Claudier", 1881) und einen „Prusias". Nur eine einzige Romandichtung hat der Historiker Alfred Dove (geb. 1844 zu Berlin) veröffentlicht; aber seine liebenswürdig-geistvolle „Caracosa" (1893), deren Schicksale wir teilnahmsvoll durch die Parteikämpfe der italienischen Städte unter Kaiser Friedrich II. verfolgen, ist anziehend durch psychologischen Feinsinn wie durch die Echtheit und Vornehmheit der Zeichnung und der fein abgetönten Farben.


Felix Dahn. Nach Photographie.

Mitten zwischen den einzelnen Teilen von Freytags „Ahnen" erschien 1876 Felix Dahns erster großer Geschichtsroman: „Ein Kampf um Rom", der in der erhebenden Schilderung vom tragischen Untergang eines edlen Heldenvolkes alle Vorzüge Dahnscher Erzählungsart machtvoll vereinigt. Wie in ihm die vier Balladen (Gotentreue, Tejas Todesgesang, Gotenschlacht, Gotenzug) den Gehalt des Romans in lyrisch-epischer Fassung verdichten, so trägt die Anlage der Dahnschen Romane und Dramen („Deutsche Treue", „Markgraf Rüdeger") überhaupt Balladencharakter. In Balladen hat der von edelster Begeisterung erfüllte und darum auch wie kaum ein anderer die Jugend begeisternde Dichter, dem seine starke völkische Einwirkung auf die Deutsch-Österreicher zu besonderem Verdienste gereicht, sein Bestes geschaffen. Gerade diese Balladen, deren gelungenste sich wohl neben den Uhlandschen zu halten vermögen, sind bei der Beurteilung des Dichters mehr zu berücksichtigen als die ja immerhin anfechtbaren und ihrem Wesen nach ungleich rascher veraltenden Geschichtsromane.

Dahn ist zwar in Hamburg am 9. Februar 1834 geboren, hat aber, in München aufwachsend, alle bestimmenden Eindrücke seiner Jugend in der bayrischen Hauptstadt empfangen. Im Geibelschen Dichterkreise bildete er sein zuerst 1855 in dem kleinen Epos „Harald und Theano" bekundetes Talent. Seine ganze Dichtung trägt noch wesentlich das Gepräge der Romantik. Zugleich steht sie aber unter der Einwirkung seiner gelehrten Beschäftigung mit germanischer Rechtsgeschichte, als deren in Forschung und Darstellung hervorragendes Hauptwerk während seiner Lehrtätigkeit an den Universitäten Würzburg, Königsberg und Breslau „Die Könige der Germanen" (1861—1910) entstanden. Nicht bloß durch die wiederholte Bearbeitung gleicher Stoffe ergibt sich eine auffallende Ähnlichkeit zwischen Dahn und Fouqué. Wenn dabei die Poesie des Juristen Dahn von seinen Rechtsstudien wie die des Offiziers Fouqué von seinen militärischen Anschauungen beeinflußt erscheint, so teilt doch auch der neuere mit dem älteren Dichter in Gedichten wie in den Römer-, Hunnen-, Slawenkämpfen seiner Romane die edle Begeisterung für germanische Art und Kampfeslust. Selbstverständlich verbindet der kundige Verehrer Jakob Grimms damit eine ganz andere Sicherheit germanistischen Wissens, als es ehemals den Romantikern zu Gebote stand. In liebevoller Erkenntnis tiefbegründeter altdeutscher Eigenart stellt sich Dahn stets auf die Seite der germanischen Götter und Helden.

Vom finsteren Teja bis zu Merowech, dem Freund „Julians des Abtrünnigen" (1893), läßt er seine Helden stets seine „heroische Entsagungslehre" wiederholen. Schon in der poesiedurchtränkten Erzählung „Sind Götter?" (1874), der Dahns eigenes beglückendes Liebesringen um Annette von Droste-Hülshoffs dichterisch begabte Nichte Therese zugrunde liegt, wird pflichtbewußtes, todestrotziges Heldentum als der beste Glaube gefeiert. In der kühnen Nachdichtung der Edda, „Odhins Trost" (1880), wird die gleiche Lehre philosophisch vertieft vorgetragen. Gerade „Odhins Trost", dessen rhythmische Prosa förmlich zum Verse drängt, lehrt noch stärker als die Sprache in Dahns übrigen Romanen, wieviel näher seiner Begabung die gebundene Rede liegt als die Prosa. Doch nur in den schwungvoll dahinströmenden Reimen, die von Liebesschuld und kampfesfreudiger Sühne des Heldenjünglings „Rolandin" vermelden, ist Dahn 1891 noch einmal zur epischen Verserzählung zurückgekehrt. Die prächtigen Balladen aber, wie „Die Mette von Marienburg", „Der stolze Gast", und so manches ergreifend schöne Lied, unter ihnen die volksmäßigen „Schlichten Weisen", wurden in den fünf Gedichtsammlungen (1857—92) durch manche minderwertige Gelegenheitsgedichte umrankt. Jugendlich warmes Mitempfinden, ein naives, vollfreudiges Aufgehen in seinen Gestalten zeigt Dahn überall, wenn auch in den späteren Jahren durch etwas überhastetes Schaffen in den „Kleinen Romanen aus der Völkerwanderung" (1882—1901) und anderen Erzählungen, die öfters als abschwächende Wiederholungen aus dem „Kampf um Rom" erscheinen, allmählich eine erstarrende Manier erwuchs. Mit der angeborenen, echten und edlen Begabung ging leider nicht immer die überlegende, langsam und sorgfältig durchbildende Kunst Hand in Hand, deren Zusammenwirken allein das Dauernde zu erzeugen vermag.

In scharf ausgeprägtem Gegensatz zu Dahns romantischem Germanentum steht die kühlere, form- und stoffbeherrschende Künstlerart des seelenkundigen Paul Heyse (geboren 1830 zu Berlin), des Meisters der deutschen Novellendichtung, um den sich wieder Jensen, Storm und Konrad Ferdinand Meyer gruppieren, während Heyse selber bei Tieck, Goethe und den besten Vorbildern romanischer Erzählungskunst in die Schule gegangen ist.

Heyses literargeschichtliche Stellung wird durch seine Novellen in Prosa und Versen bestimmt. Doch ähnlich wie im 18. Jahrhundert Wieland, an dessen geistvolle Beweglichkeit, vielseitiges Bildungsbemühen und formale Gewandtheit Heyse erinnert, hat er nicht bloß in jeglicher Dichtungsart sich versucht, sondern auch in jeder mehrere Muster geliefert, die auf dauernde Teilnahme Anspruch erheben können. Gleich im Anfang seiner Tätigkeit preist er als Nachahmer Ariosts in den heiteren Ottaverimen der „Braut von Cypern" (1856) die sittigende Macht der Liebe und führt als würdig-ernster Epiker in wohltönend gebauten Hexametern der heiligen „Thekla" Seelenleben und Märtyrertod vor (1858). Wie als Erzähler entwickelte er auch als Dramatiker eine außergewöhnliche Fruchtbarkeit. Sein Verhältnis zum Theater hat Heyse in den nach Inhalt wie Form anziehenden „Jugenderinnerungen und Bekenntnissen" eigens behandelt; ist doch sein Ringen um entscheidende dramatische Erfolge einem unglücklichen und dabei doch ausharrenden Liebeswerben vergleichbar. Die Geschichte begleitet er in historischen Jambentragödien von

„Den Sabinerinnen" (1859) bis zur Verherrlichung Nettelbecks und Gneisenaus in der „Belagerung von Kolberg" durch die Jahrhunderte. Vom „Meleager" (1850) bis zu „Don Juans Ende" strebt er danach, Sagengestalten eine neue Seite abzugewinnen, und daneben zögert er nicht, es gelegentlich im sozialen Drama („Ehrenschulden") mit den ihm sonst recht unwillkommenen Modernen aufzunehmen. In der Geschichte der deutschen Fürstentochter am Versailler Hof („Elisabeth Charlotte") und dem prächtigen pommerschen Bauern „Hans Lange", dem klugen Erzieher des bedrohten jungen Landeserben, sucht der künstlerische Aristokrat sich dem Volkstümlichen zu nähern, und zugleich wagt er, Nachahmungen von Mussets geistsprühenden dramatischen „Proverbes" ins Leben zu rufen. Aber der hochentwickelten, ernsten Kunst gebricht es an der Naturkraft des geborenen Dramatikers, wie Heyses reich ausgebildeter Lyrik der Naturlaut des Volksliedes fehlt. Als Übersetzer italienischer Dichter (Leopardi, Giusti, Carducci, Negri) wie in eigener Sonetten- und Terzinendichtung reiht er als ein Meister der Form sich Platen, Rückert und Schack an. Der wiederholt versuchte Übergang von der Novelle zum Roman („Die Kinder der Welt", 1873; „Im Paradies", 1875; „Merlin", 1892; „Die Geburt der Venus", 1909) wollte Heyse nicht glücken. Der Roman fordert kräftigere, gröbere Mittel, als sie der feinsinnig-psychologischen Kunst Heyses vertraut sind, die innerhalb der gleich anfangs erregten Stimmung einheitlich zu gestalten, auf dem einen Grundton das Ganze durchzuführen pflegt.



Paul Heyse. Nach Photographie.

Heyses anfängliche Vorliebe für italienischen Hintergrund seiner Novellen mußte bei seinem überreichen Schaffen bald auch anderen Stoffen Platz machen. Die geschichtliche Novelle, in deren Gebiet er mit den „Troubadour"- und teilweise auch den „Freundschaftsnovellen", wie dem tief ergreifenden „Siechentrost", eindrang, liegt ihm im allgemeinen ferner. Aber von der ersten Novellensammlung (1855) bis zu den Gespenstergeschichten, von den Meraner Novellen (1864) bis zu der kleinen Verserzählung „Der Traumgott" in dem von ihm herausgegebenen „Münchner Dichterbuch" und den sinnigen Versen im „Wintertagebuch" aus Gardone (1903) wie der weit bedeutenderen Sonettenreihe aus Bad Kreuth (1907) hat Heyse überall nie versagenden Geschmack und tadellose Formenglätte bewährt. Ein Kenner und Liebling der Frauen, stellt er die Liebe allzusehr in den Mittelpunkt, eine Einseitigkeit, die er übrigens mit seinem Antipoden Dahn teilt. In Liebessachen bewegt sich Heyse nach Art der romanischen Erzähler etwas freier, aber stets leiten ihn Vornehmheit der Gesinnung und künstlerisches Feingefühl. Er schreibt für einen Leserkreis, bei dem er ein feineres literarisches Verständnis, die Freude an der eleganten Form und dem Virtuosentum des Erzählers voraussetzt. Heyse ist keineswegs so herzenskalt wie Tieck, aber über der geistvollen Behandlung kommen doch Wärme und Natürlichkeit manchmal etwas zu kurz. Nicht Größe und Tiefe eines ringenden Dichtergemütes, nicht die ursprüngliche, kräftige Natur, sondern eine klarbewußte Kunstdichtung hat diese durchaus bewundernswerten Novellen geschaffen, von denen manche gewiß als echte Meisternovellen in unserer Literatur fortleben werden.

Heyse verdanken wir durch seine Sammlungen „Deutscher Novellenschatz" und „Neuer Novellenschatz" auch einen guten Überblick über die besten Leistungen der ungeheuer reich entwickelten deutschen Erzählungskunst von Heinrich von Kleist bis zu Marie von Ebner-Eschenbach. Zum Mitherausgeber wählte Heyse nach Hermann Kurz' (vgl. S. 435) Hinscheiden den Dichter und Literarhistoriker Ludwig Laistner aus Eßlingen (1845—1908), der im zweiten „Münchner Dichterbuch" außer durch lyrische Beiträge noch durch eine hübsche epische Erzählung, „Frau Rata", vertreten ist.

Dem Münchener Dichterkreise gehört als geborener Münchener auch Karl Heigel (1835—1901) an, der eine Reihe von Dramen für König Ludwigs II. Separatvorstellungen zu schreiben hatte („Novellen", 1866; das Drama „Josephine Bonaparte", 1882). Wollte man von einer Schule Heyses reden, so würde auch der geschmeidige Molière- und Rostand-Übersetzer Ludwig Fulda (vgl. S. 558 f.) mehr Heyses Richtung als den Modernen zuzurechnen sein. Bei dem meistens in Italien lebenden Erzähler und Dramatiker Richard Voß (geb. 1851 zu Neugrape in Pommern) erinnern nicht bloß seine italienischen Novellen an Heysesche Vorbilder. Er wendet grellere, realistischere Farben an, hält sich unter der Masse seiner alle Richtungen widerspiegelnden Dramen gelegentlich an Ibsen („Die neue Zeit", 1891) wie in der „Patrizierin" an Wilbrandts Römertragödien. Aber an Heyse hat sich der zu absichtlich nach Effekt strebende, rasch schaffende Voß herangebildet. Wie Heyse, der geborene Berliner, nach München, so ist der Münchener Hans Hopfen (1835—1904) von der Isar an die Spree übergesiedelt. Seine im besten Stile des historischen Volksliedes gehaltene Ballade „Die Sendlinger Bauernschlacht" ist neben Hertz' Beitrag wohl das Wertvollste im ersten „Münchner Dichterbuch". Hopfens zweiter Roman: „Verdorben zu Paris", mußte 1867 durch eine damals noch neue realistische Schilderung der Wirklichkeit überraschen, wie er durch rührende Innigkeit des Gefühls noch heute ergreift. In Novellen und Dorfgeschichten, später in Berliner Sittenromanen und Humoresken, neben denen gelegentlich dramatische Versuche, wie der anmutig-heitere „Hexenfang" (1893), auftauchen, hat Hopfen andauernd eine erfolgreiche Tätigkeit entfaltet. Die Sammlung seiner „Gedichte" (1883) hat zwar trotz des stimmungsprächtigen „Münchener Totentanzes" nicht gehalten, was „Die Sendlinger Bauernschlacht" versprach, aber durch die Mischung von kecker Realistik und Empfindung zeigt Hopfen doch überall eine scharf ausgeprägte dichterische Persönlichkeit.

In vielem Heyse ähnlich erscheint der Holsteiner Wilhelm Jensen (geb. 1837 zu Heiligenhafen), der seit 1888 wieder in München, wohin ihn früher bereits Geibel gezogen hatte, seinen Wohnsitz genommen hat.

Die Lyrik ist bei Jensen reicher als bei Heyse entwickelt. In der Gedichtsammlung „Vom Morgen zum Abend" hat er selber 1897 eine Auswahl gegeben, in der liebenswürdige Gutherzigkeit, inniges Familiengefühl, sinnende Trauer ob der Vergänglichkeit als charakteristische Züge seines lyrischen Schaffens hervortreten. In vielen seiner Novellen wie Romane dehnt sich im Hintergrunde das heimische Meer aus, und friesisch-holsteinische Stammesart zeigen seine Menschen, ob sie im geschichtlichen Roman („Versunkene Welten"; „Der Hohenstaufer Ausgang"; „König Friedrich", 1908, der letzten und schwächsten Arbeit) oder in Herzenswirren kämpfend vorgeführt werden. Die Umbildung der alten Melusinensage in der tragisch-gewaltigen Novelle „Eddystone" (1872) und der Inselroman „Runensteine" (1888) mögen als reife Proben seiner stimmungsvollen Erzählungskunst gelten. Mit einzelnen seiner Novellen darf der Holsteiner Jensen seinem schleswigischen Stammesgenossen Storm an die Seite gestellt werden.

Gerade aus den entgegengesetzten Enden deutschen Sprachgebiets, vom sturmbedrohten, hartverteidigten Dünenstrande der grauen Nordsee und vom „schimmernden See an silberner Alpen Höh" sind die beiden Erzähler hervorgegangen, die neben Paul Heyse als Klassiker der deutschen Novellendichtung zu rühmen sind, Hans Theodor Woldsen Storm (1817—88) und Konrad Ferdinand Meyer (1825—98).

Theodor Storm wie Meyer haben auch als Lyriker ihren „eigensten Gesang" gefunden, der in der Mischung von Humor und warmem Fühlen den reinen Ausdruck ihrer Persönlichkeit bildet und zugleich das Charakteristische ihrer Stammesart aufweist. Storm gab 1843 mit seinen Kieler Studienfreunden, dem Historiker Theodor Mommsen und dem Shakespeare- und Pindar-Übersetzer Tycho Mommsen,

gemeinsam das „Liederbuch dreier Freunde" heraus. Ein Jahrzehnt später mußte er bei Wiederherstellung der dänischen Zwingherrschaft sein geliebtes Vaterland verlassen, in das ihn erst 1864 die Erfolge der preußischen Waffen als Landvogt in seinen Geburtsort Husum wieder zurückführten, wo er dann bis 1880 als Richter im Amte blieb. Der Kampf und das Leid um Schleswig-Holstein klingt aus des Verbannten „Briefen in die Heimat" wie in seinen Liedern wider. Seine ganze Dichtung ist echteste „Heimatskunst", und noch in seiner letzten Novelle: „Der Schimmelreiter" (1888), läßt er das heldenhafte Ringen seines zähen Volksstammes mit den tückisch Vernichtung drohenden Fluten des „blanken Hans" voll dramatischer Spannung vor unseren Augen aufleben. Nicht nach der verschwommen sentimentalen Jugenderzählung „Immensee" (1852) darf man den gesund-kräftigen Dichter beurteilen. In der wunderbar herben Tragik in „Aquis submersus" (1875/76), der fast zwei Menschenleben vernichtenden Angst vor möglichem Wahnsinn in „Schweigen", den ungeschminkten Schilderungen vom Leben des Seemanns und Arbeiters („Hans und Heinz Kirch"), dem tiefen Naturgefühl und der humorvollen Vorführung von Sonderlingen lernt man den echten Storm kennen, der überall aus vollem Herzen schafft und mit festen Strichen das Leben darstellt, wie er es auf altem Heimatsboden sieht und empfindet.



Konrad Ferdinand Meyer. Nach Photographie.

Nur vereinzelt greift Storm zu geschichtlichen Stoffen, wie in der Erzählung „Ein Fest auf Haderslevhuus", in der am sturzdrohenden Abgrund die Liebesblüte nur um so berauschender glüht und duftet und zum todbringenden Pflücken lockt. Der Züricher Konrad Ferdinand Meyer pflegte dagegen ausschließlich die historische Novelle. Erst die Mitteilungen der vertrauten Schwester und die Sammlung der Briefe haben den Einblick erschlossen in die langsam sich vollziehende Entwickelung des gründlich und vielseitig gebildeten Züricher Patriziersprossen. Der Gegensatz zwischen dem sinnig-stillen Meyer und dem kräftig-derben Keller, dem Sohne eines in die Kantoner Hauptstadt eingewanderten Handwerkers (vgl. S. 467), tritt im persönlichen Leben wie in den Werken der beiden größten Schweizer Dichter überall scharf hervor.

Schon in einem seiner frühesten Werke, den gedankentiefen epischen Strophen von „Huttens letzten Tagen" (1881), überraschte Meyer durch die ihm eigene Kunst, seine überreich aufgespeicherten Kenntnisse aus politischer, Religions-, Kunst- und Kulturgeschichte in festumrahmten farbentiefen poetischen Bildern lebendig zu gestalten. Seine „Romanzen und Lieder" (s. die beigeheftete Tafel „Ein Gedicht Konrad Ferdinand Meyers"), von denen einzelnes zum Besten unserer gesamten Balladenpoesie gehört, bekunden diese innere Beseelung geschichtlicher Stoffe alter und neuer Zeit ebenso wie seine Novellen.

Mit Vorliebe bedient Meyer sich in den Novellen des Kunstgriffs, das Ganze von einem Erzähler vortragen zu lassen und dadurch der Geschichte eine Art Rahmen und wechselnde persönliche Färbung zu verleihen. So frischt im „Amulet" der Held sich selbst die trübsinnige Erinnerung auf, wie sein katholischer Landsmann sich in der Bartholomäusnacht für ihn, den Ketzer, opferte. Den geistvoll-heiteren

Alle.

Es sprach der Geist: Sieh auf! Es war im Traume.
Ich hob den Blick. In lichtem Wolkenraume
Sah ich den Herrn das Brot den Zwölfen brechen
Und ahnungsvolle Liebesworte sprechen;
Weit über ihre Häupter lud die Erde
Er ein mit allumarmender Geberde.

Es sprach der Geist: Sieh auf! Ein Linnen schweben
Sah ich und vielen schon das Mahl gegeben;
Es breiteten sich unter tausend Händen
Die Tische, doch verdämmerten die Enden
In grauem Nebel, drin auf bleichen Stufen
Kummergestalten sassen ungerufen.

Es sprach der Geist: Sieh auf! die Luft umblaute
Ein unermesslich Mahl, so weit ich schaute,
Da sprangen reich die Brunnen auf des Lebens,
Da streckte keine Schale sich vergebens,
Da lag das ganze Volk auf vollen Garben,
Kein Platz war leer und keiner durfte darben.

C F Meyer

Ein Gedicht Konrad Ferdinand Meyers.

Nach dem Original, im Besitz des Herrn Prof. Dr. Adolf Frey in Zürich.

Kreis um Cosmus von Medici erfreut Poggio mit dem Schwank „Plautus im Nonnenkloster“, den er während des Konzils von Konstanz aussann, um heuchlerisch betrügenden Nonnen eine Handschrift zu entführen. Im „Heiligen“ (1880) erzählt ein alter Kriegsknecht, was den normannischen König Englands und seinen angelsächsischen Kanzler Thomas Becket zu Feinden und den ermordeten Erzbischof Thomas zum Sieger über seinen König machte. Mit unvergleichlicher Kunst hat Meyer aber dies Mittel in der „Hochzeit des Mönchs“ (1884), seinem Meisterwerk, angewendet, wenn Dante aus der ihn umgebenden veronesischen Hofgesellschaft Can Grandes della Scala die einzelnen herausgreift, um ihre Charaktere in seiner Novelle widerzuspiegeln, und durch die Macht seiner Erzählung die Spötter zur Ehrfurcht zwingt. Man kann Meyer nicht höher rühmen als durch die Anerkennung, daß der Dante seiner Novelle die echten geistesgewaltigen Züge des Dichters der „Göttlichen Komödie“ trägt. In die Graubündener Wirren während des Dreißigjährigen Krieges versetzt „Jürg Jenatsch“ (1876). Das Scheitern des letzten Versuchs, Italien vom Joche Karls V. zu befreien, bildet den Inhalt der „Versuchung des Pescara“ (1887), oder viel mehr den Hintergrund als den Inhalt, denn diesen findet Meyer stets in der seelischen Entwickelung seiner Helden. Was geht im Inneren des von den Jesuiten moralisch zu Tode gequälten Marschallsohns („Leiden eines Knaben“), des vermeintlichen Geschwisterpaars und seiner Mutter („Die Richterin“) oder „Angela Borgias“ vor, um gerade diese Lösung als die notwendige herbeizuführen, und wie handeln und denken die Menschen gerade zu jener Zeit? Die Entwürfe zeigen uns, wie lange er gerade an dem Stoffe der „Richterin“, die auch unter seinen mannigfachen dramatischen Plänen auftaucht, tastend formte, ehe er ihm die jetzt so selbstverständlich erscheinende Prägung gab. Freilich liefert Meyer allzu fein und gelehrt hier und da Filigranarbeit für literarische Kunstliebhaber, über deren überzarter Kleinmeisterei der große, freie Zug sich zu verlieren droht.

Als Meyers eigentlichen Schüler in der Lyrik darf man den ihm befreundeten Züricher Literarhistoriker Adolf Frey (geb. 1855 zu Aarau) rühmen, in dessen „Gedichten“ (1886 und 1908) „Winkelrieds Heimfahrt“, die „Lieder eines Freiharstbuben“ und der von Basels alten Kunstschöpfungen angeregte „Totentanz“ durch ihren eigenartigen schweizerischen Gehalt erfreulichst auffallen.

Die Vereinigung des Psychologischen und Geschichtlichen gibt den kunstvollendeten Novellen Meyers wie denen seiner begabtesten Nachfolgerin, Isolde Kurz (geb. 1853 zu Stuttgart), der Tochter und Biographin von Hermann Kurz, ihr Gepräge („Florentiner Novellen“, 1890; „Genesung“, 1902). Von dem selbständigen Nachsinnen der fesselnden Erzählerin über Lebens- und Kunstprobleme legen ihre Aphorismen („Im Zeichen des Steinbocks“, 1905) eine vollwertige Probe ab. In den farbensatten Schilderungen und den aus den Tiefen der Menschenbrust aufsteigenden Konflikten ihrer Novellen bewährt die geschichtskundige und leidenschaftliche Isolde Anschauungskraft und feinste Formbeherrschung.

Wenn die schwäbische Dichterin die Anregungen für ihre Novellen in Italien suchte, so haben sich zwei andere, ungefähr gleichzeitig mit Konrad Ferdinand Meyer hervortretende bedeutende Erzählerinnen wenigstens in ihren Hauptwerken der nordischen Heimat und ihrer Geschichte zugewandt: Marie Luise von François, einer alten sächsisch-preußischen Offiziersfamilie entsprossen, ist 1817 zu Herzberg geboren und zu Weißenfels 1893 unvermählt gestorben. Das Freifräulein Ferdinande Maria Theresia von Brackel (1835—1905) hat in ihrer Autobiographie („Mein Leben“, 1900) von ihrer Jugend auf Schloß Welda bei Warburg, ihrer inneren Entwickelung und den ersten schriftstellerischen Versuchen, ihrem erzieherischen Wirken als gute Tante in Plön, ihren beiden Romreisen erzählt. Wie die ihr nach stark ausgeprägter Stammesart und in fromm katholischer Gesinnung verwandte Annette von Droste-Hülshoff fühlte sich auch Ferdinande stets und überall als Tochter der geliebten roten Erde Westfalens.

Der Briefwechsel zwischen Luise von François und Konrad Ferdinand Meyer bekundet in dem Gefallen, das sie gegenseitig an ihren Werken fanden, zugleich, daß ein verwandter Zug in ihrer

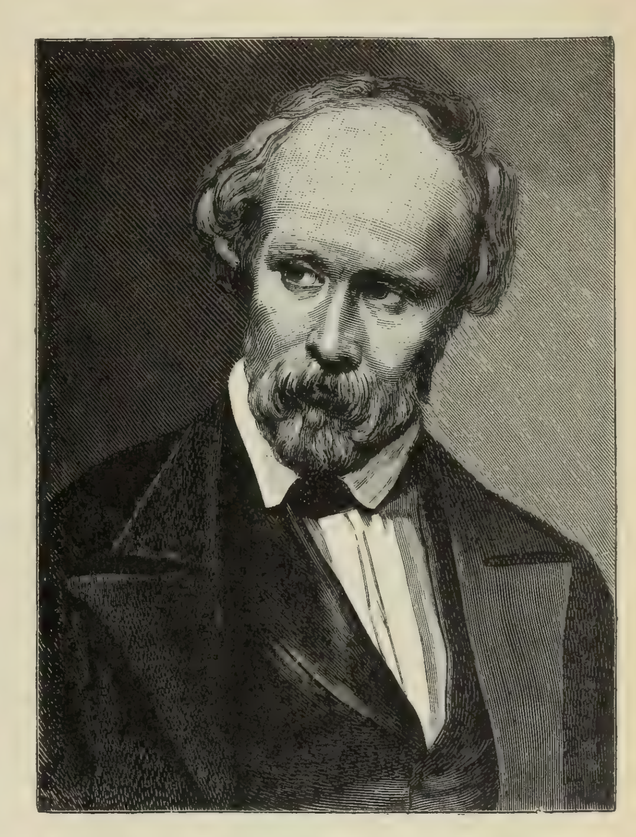
Erzählungskunst waltet. Die plötzliche Verarmung ihrer Familie, welche die Lossagung des mit ihr verlobten Offiziers von seiner Braut zur Folge hatte, versetzte Luise 1855 in die Notlage, sich durch Schriftstellerei den Lebensunterhalt zu gewinnen. Wenn aber auch bereits ihre kleinen Novellen, die sie 1867 gesammelt herausgab, Beifall fanden, so hat sie doch erst 1871 mit ihrem Roman „Die letzte Reckenburgerin" sich ihre feste Stellung in der Literatur und einen hervorragenden Platz in der Erzählungskunst des 19. Jahrhunderts erworben. In dem Schicksale zweier um ihr Liebesglück betrogenen adligen Fräuleins, der reichen Tante und der armen Nichte, führt sie zugleich zwei Kulturbilder aus den Tagen vor der Französischen Revolution und nach den Befreiungskriegen vor. Schmerzlichste eigene Lebenserfahrungen geben der streng epischen Erzählung einen warmen Unterton. Mit plastischer Anschaulichkeit ist die seltene Kunst verbunden, durch verschwiegenes Andeuten der Gefühle den Leser willig in den Bann der Erzählung zu zwingen. Die in Einsamkeit und Kränklichkeit sinnig ihre Geschichten ausdenkende Künstlerin hat auch in anderen Erzählungen („Judith, die Klauswirtin"; „Das Jubiläum", 1886) ihre tiefe Menschenkenntnis und -liebe an der Vorführung von Schicksalen eigenartiger Menschen gezeigt, aber ihr ganzes Schaffen gipfelt doch in der „letzten Reckenburgerin".

Auch Ferdinande von Brackel, die zuerst 1873 mit „Gedichten" hervortrat und trotz fortwährender Kränklichkeit erst 1900 die Reihe ihrer Novellen mit der rührenden „Nähmamsell" abschloß, hat ihren Ruhm durch ihren ersten Roman „Die Tochter des Kunstreiters" (1875) begründet.

Bis 1870 hat der Schweizer Meyer zwischen französischer und deutscher Sprache geschwankt. Das Jahr 1870 weckte sein germanisches Stammesgefühl, er wurde ein deutscher Dichter und bezeugte noch 1887 nicht bloß, wie viel er selbst dem großen alldeutschen Vaterlande zu danken habe, sondern mahnte auch seine gegen alles Reichsdeutsche höchst mißtrauischen, ja so oft feindseligen Eidgenossen daran, daß für die Schweizer der Anschluß an das große deutsche Leben etwas Selbstverständliches und Notwendiges sei. Er selbst habe die Stärke dieses Bedürfnisses stets als den genauen Gradmesser gründlicher Schweizerbildung betrachtet. Wenn man die beliebte und leider in vielem auch nicht ungerechtfertigte Klage erhebt, das Jahr 1870 habe keinen Aufschwung der deutschen Literatur bewirkt, so sollten wir unseren Siegen doch wenigstens die Rückgewinnung des Züricher Novellisten besonders danken. Die Idee zu dem Roman „Die Ahnen" entstand Gustav Freytag, als er im kronprinzlichen Gefolge „auf den Landstraßen Frankreichs im Gedränge der Männer, Rosse und Fuhrwerke einherziehend" unter den mächtigen Eindrücken des deutschen Volksheeres der Gegenwart der Einbrüche unserer germanischen Vorfahren in Gallien gedenken mußte. Felix Dahn, der unter dem Roten Kreuz vor Sedan stand, hat nicht nur die gewaltige Siegesschlacht besungen und in seinem „Macte senex imperator" dem alten Ruhmeskranz der deutsch-lateinischen Dichtung ein frisches vaterländisches Blatt eingereiht, sondern erst unter dem Glücksgefühl der deutschen Einigung hat er den 1859 begonnenen und bereits aufgegebenen „Kampf um Rom" wieder aufgenommen. In Dahns Romanen und Wildenbruchs Dramen tönt das stolz-berechtigte Selbstbewußtsein von 1870 nach. In den Dankversen an Ludwig II. von Bayern für das „Königswort", „dem Deutschland neu erstanden", dem Gedicht an „Die deutsche Wacht vor Paris" und den Textworten seines Kaisermarsches erscheint Richard Wagner nur als einer der vielen Kriegslyriker. Doch er selbst bekannte, daß erst seines Volkes „Siegsgewinn" ihm den Boden bereitet habe für die endliche Verwirklichung seines Nibelungenwerks, mit dem er 1876 dem deutschen Geiste auf dem Kunstgebiet wieder die Vorherrschaft ersiegen sollte.

Daß die eigentliche Kriegsdichtung von 1870 hinter jener der Befreiungskriege zurückbleiben mußte, ist ganz natürlich. 1813 war nicht bereits jahrzehntelang eine vaterländische

Liederdichtung vorangegangen, deren bestes Beispiel ja in Geibels „Heroldsrufen" vorliegt. Wie warm empfindend Geibel, Freiligrath, Fischer, Krais, Oswald Marbach („Deutschlands Wiedergeburt 1866—1871"), Hans Köster („Kaiser und Reich", 1872) und viele andere von Schlacht und Sieg sangen, man merkt es ihren Gedichten wie auch Jensens „Liedern aus Frankreich" doch an, daß ihre Verfasser nicht gleich den Kriegslyrikern von 1813 selber die Kugeln pfeifen hörten. Die politische Komödie wollte weder Schack und Hamerling in ihren kunstvoll aristophanischen Komödien „Kankan" und „Teut" noch Wagner in dem gröberen „Lustspiel in antiker Manier. Eine Kapitulation" glücken. Das Volkslied hat nur wenig bedeutende Spottverse („König Wilhelm saß ganz heiter"; Kutschkelieder) gezeitigt. Vischers Versuch, als „alter Schartenmayer" im Bänkelsängerton ein Heldengedicht vom „Deutschen Krieg" zu reimen, ist ebenso mißlungen wie Wildenbruchs Fortsetzung der Scherenbergischen Schlachtenschilderungen in den Heldenliedern von „Vionville" (1874) und „Sedan". Nur in Einzelheiten Gutes förderte Redwitz' unkünstlerischer Plan, in ein paar hundert Sonetten „Das Lied vom neuen Deutschen Reich" zu singen (1871). Massenhaft sind die in verschiedensten Formen veröffentlichten Erinnerungen der Mitkämpfer der Kriege von 1866 und 1870/71, von den Briefen und Tagebüchern der Führer (Goeben, Hartmann, Blumenthal, Verdy du Vernois, Prinz Hohenlohe-Ingelfingen) bis zu den Erzählungen von Freiwilligen in Reih und Glied, unter denen Karl Zeitz' „Erlebnisse eines Kriegsfreiwilligen" sich durch besondere Anschaulichkeit und Frische auszeichnen, und schlichten Soldaten, neben denen die Dichtung und Wahrheit novellistisch mischende Erzählungsliteratur einhergeht, zu deren besten Erzeugnissen die Werke des bayrischen Hauptmanns Karl Tanera (1849—1907) gehören.



Friedrich Hebbel. Nach dem Ölgemälde von Karl Rahl, im Besitz des Freien Deutschen Hochstifts zu Frankfurt a. M.

Vollberechtigten Grund hat die deutsche Literaturgeschichte, es mit Stolz hervorzuheben, daß die beiden großen Führer in den siegreichen Einigungskriegen, Fürst Otto von Bismarck und Feldmarschall Graf Helmuth von Moltke, auch durch eigene schriftstellerische Leistungen ihr angehören. Die politische Beredsamkeit hat im deutschen Reichstag selbst in seiner glänzendsten Zeit so wenig wie in den einzelnen Landtagen der englischen Redekunst ebenbürtige Muster hervorgebracht, mit alleiniger Ausnahme der bilder- und gleichnisreichen Reden des ersten Reichskanzlers selber. In deren Sammlung und den zwei Bänden der „Gedanken und Erinnerungen" (1898), dem nicht auszuschöpfenden Lehrbuch politischer Weisheit auf nationaler Grundlage, erhebt sich auch für die Literaturgeschichte das gewaltige Denkmal des eisernen Reichsgründers und -leiters. Bismarcks machtvolle Persönlichkeit drückt seinen Reden und Gesprächen ihr Gepräge auf, während

seine Briefe an Schwester, Braut und Gemahlin in herzlicher Innigkeit und prächtigen Naturschilderungen ihn als einen der größten Meister des deutschen Briefes zeigen. Die wissenschaftliche Reiseliteratur verdankte schon dem Generalstabshauptmann von Moltke durch seine „Briefe über Zustände und Begebenheiten in der Türkei" (1841) eine Musterleistung von scharfer Beobachtung und anziehender Charakterisierung von Land und Leuten. Seine „Gesammelten Schriften und Denkwürdigkeiten" mit den Briefen an Braut und Gattin lehrten den Schweiger nicht nur als gern erzählenden Schilderer kennen, sondern überraschten auch durch eine wohlgelungene Novelle mit Kampf- und Liebesgeschichten aus dem Siebenjährigen Krieg („Die beiden Freunde", 1827). Sie brachten außerdem eine von Moltke selbst abgefaßte knapp gehaltene „Geschichte des deutsch-französischen Krieges".

Hatte man jedoch als Folge der nationalen Einigung auch für das deutsche Drama und Theater neues und edleres Leben erhofft, so vermochten die ständigen Bühnen und das rezitierende Drama der gesteigerten Erwartung allerdings durchaus nicht zu entsprechen. Und daß in Richard Wagners Werken in Umbildung der alten Oper ein neues, ganz eigenartig deutsches Drama, keineswegs eine bloße Oper sich entwickelt habe, in Bayreuth ein deutsches Nationaltheater gegründet sei, wie wir noch kein ähnliches besessen, das mußte erst in langen Kämpfen und durch die Zeugnisse des Auslandes allmählich zum Bewußtsein gebracht werden. Von den vier im Jahre 1813 geborenen Dramatikern Wagner, Hebbel, Ludwig, Georg Büchner (vgl. S. 419) hat nur Richard Wagner die Gründung des Deutschen Reiches noch erlebt. Der Dithmarsche Friedrich Hebbel (siehe die Abbildung, S. 491) ist in voller Schaffenskraft 1863 zu Wien, der Thüringer Otto Ludwig nach langem Leiden 1865 zu Dresden gestorben.

Hebbel selbst hat einmal Ludwig als seinen Nachahmer bezeichnet, und unter dem Einfluß des Dichters der „Maria Magdalene" steht der ihm keineswegs ebenbürtige Verfasser des bedenklich überschätzten „Erbförsters" gewiß. Wir haben von Hebbel die vom März 1835 an geführten „Tagebücher", von Ludwig bis 1847 zurück nachweisbare kritische Studienhefte. Der Unterschied dieser nur zum eigenen Gebrauch bestimmten Aufzeichnungen ist zugleich bedeutsam für die Verschiedenheit beider Dichter. Ludwig, der als Schüler des Leipziger Konservatoriums sich vergeblich um eine dramatische Vereinigung von Musik und Dichtung bemühte, hat auch, ehe er 1850 dauernd nach Dresden übersiedelte, in seiner Vaterstadt Eisfeld und in Leipzig ein stilles Leben geführt. Der Maurersohn Hebbel aus Wesselburen (geboren 18. März 1813) mußte sich durch bittere Demütigungen und Entbehrungen durchringen, ehe er, ohne je eine regelrechte Schulbildung genossen zu haben, 1836 in Heidelberg und dann in München akademische Vorlesungen hören konnte. In Hamburg fiel ihm die Liebe Elise Lensings zu, deren Hingebung und Opfer er annahm, ohne selber zur Mutter seiner Kinder eine bindende Neigung zu empfinden. Das Verhalten gegen Elise ist ein dunkler Fleck in seinem Leben. Die Not läßt, wie Hebbel einmal sagte, an der ihr zu lange unterworfenen Menschenseele einen Schönheitsmakel zurück. Ein dänisches Reisestipendium, bei dessen Erlangung sich ihm Öhlenschläger behilflich zeigte — wie einst Klopstock war auch Hebbel als deutscher Dichter auf dänische Unterstützung angewiesen — ermöglichte ihm längeren Aufenthalt in Paris, Rom, Neapel. Auf der Rückreise vermählte er sich 1846 in Wien, das nun seine dauernde Wohnstätte wurde, mit der Schauspielerin Christine Enghaus.

In Ludwigs tagebuchartigen Studienheften handelt es sich nur um Kritik und künstlerische Technik. Kaum minder als die Krankheit zieht ihn die Neigung ab von Welt und Menschen, läßt ihn völlig aufgehen in seiner Shakespeare-Verehrung und dem rastlosen Umschmelzen dramatischer Entwürfe. Auch Hebbel lebt und webt in seinen „Tagebüchern" in den Aufgaben der Dichtung, als deren geweihten Priester er sich unter Hingabe seines ganzen Wesens fühlt. Er müßte wie ein armer Seidenwurm spinnen, „und wenn auch die ganze Welt aufhörte, Seidenzeuge zu tragen". Aber für Hebbel verschlingen sich Kunst und Leben untrennbar. Sein Bedürfnis nach Umgang, der für ihn Bereicherung seiner Seelenerfahrung war, erschien so groß, daß sein Schüler und Biograph Emil Kuh ihn einmal einen Menschenfresser nannte. Die Kunst und vor allem das Drama sollen ihm die in der Geschichte („Moloch") und im Seelenleben („Judith", „Genoveva", „Herodes und Mariamne") auftauchenden tiefsten Züge und Rätsel ergründen. Es ist rotes, glühendes Blut, Hebbels Blut, das in diesen Dramen quillt und strömt. Künstlerische und sittliche Fragen fallen ihm zusammen. Individuell seelische Probleme, wie sie vor allem in dem Verhältnis von Mann und Weib sich bergen, verbindet Hebbel mit großen Kulturmomenten im Entwickelungsgange der Menschheit. Er hat gerade durch diese Verknüpfung eine neue Art des historischen Dramas geschaffen, wie sie dem modernsten Empfinden entspricht. Für Hebbel war der Anschluß an ein bestimmtes Vorbild undenkbar. Natürlich hat er von Schiller, den er als den „heiligen Mann" aufrichtig verehrte, gelernt, von ihm die äußere Form herübergenommen. Er dachte aber, als er einen „Demetrius" schreiben wollte, keinen Augenblick an eine Fortsetzung des Schillerschen. Es sei ebenso unmöglich, da fortzudichten, wo ein anderer aufgehört habe, als die Liebe eines anderen fortzulieben. Als seinen Lehrmeister erkennt Hebbel nur Uhland an, und gerade von diesem Lyriker vermochte er für sein so ganz anders geartetes Schaffen doch nur den allgemeinen dichterischen Eindruck zu empfangen. Ludwig dagegen verliert allmählich sich selbst und seine dichterische Eigenart an Shakespeare. Goethe hatte einst gewarnt, wer selber dichterisch schaffen wolle, dürfe nicht zuviel in Shakespeare lesen, und Grillparzer meinte, der Riese Shakespeare gefährde jede Selbständigkeit.



Otto Ludwig. Nach der Heliogravüre im 1. Bande der Grunowschen Ausgabe der Werke Otto Ludwigs, Leipzig 1891.

Ludwig gab sich dem Wahne hin, ein deutscher Dramatiker des 19. Jahrhunderts solle und könne genau wie der elisabethanische Dramatiker dichten, und verurteilte Schiller, den er nicht leiden mochte, wegen seiner Abweichung von Shakespeare. Da Ludwig selbst aber schließlich in allen seinen Entwürfen und Bruchstücken dennoch etwas Unshakespearesches

finden mußte, hat er nach seinem bürgerlichen Trauerspiel in Prosa „Der Erbförster" (1853) und der geschichtlichen Jambentragödie „Die Makkabäer" (1854) trotz unermüdlicher Arbeit überhaupt kein Drama mehr abgeschlossen. Er war in ein rein literarisches, vom Leben sich immer mehr lostrennendes Schaffen geraten. Und doch zeigen die ausgeführten Teile von Ludwigs „Genoveva" und „Agnes Bernauer", beide auch die Heldinnen Hebbelscher Tragödien, vor allem aber das prächtige realistische Soldatenvorspiel auf der Torgauer Heide zu einem „Friedrich II. von Preußen" entschiedenen Fortschritt gegenüber dem quälenden, fast an die Schicksalstragödien mahnenden „Erbförster".

Hebbel geriet in seiner Sturm- und Drangzeit zu Hamburg nicht bloß persönlich mit Gutzkow in Zwiespalt, sondern er stellte sich von Anfang an in bewußten Gegensatz zum Koteriewesen und der Tendenzdichtung des Jungen Deutschland, demgegenüber er dem Drama tiefere seelische Aufgaben, frei von kleinen Tagesströmungen, zuweisen wollte. Daß der nüchterne Laube als Leiter des Burgtheaters Hebbel nach Möglichkeit von der Bühne zu verdrängen suchte, war ebenso begreiflich wie Hebbels Empörung über den unverdienten Erfolg der engbrüstigen Geibelschen „Brunhild". Der grimme Dithmarsche, in dem die alte trotzige Burenart seiner prächtigen Ballade „Ein dithmarsischer Bauer" fortlebte, wollte überhaupt von der lyrischen Weichheit und formalen Glätte des ganzen Münchener Dichterkreises nichts wissen, während er sich in Wien doch selber stets vereinzelt und unverstanden fühlte. Und wenn gegenwärtig Hebbels Werke immer fester im Spielplan aller ernst zu nehmenden deutschen Bühnen wurzeln, so hatte der Dichter bei Lebzeiten nur zu gerechten Grund, sich bitter über die seine Schaffensfreude lähmende Gleichgültigkeit der Theater gegen seine besten Werke zu beklagen. Gerechter als Hebbels Zeitgenossen wissen wir ihn als Bahnbrecher eines vertieften psychologischen Dramas, wie es in Ibsen seine schroff einseitige Ausbildung erlangte, zu würdigen.

Schon Hebbels frühestes, kraftgeniales Prosatrauerspiel, „Judith", das auf der Berliner Hofbühne am 6. Juli 1840 seine Uraufführung erlebte, offenbart des grüblerischen Problemdichters volle Eigenart. Wie harmlos hatten die biblischen Komödiendichter der Reformationszeit sich an der Geschichte von Judith, als einer nach Luthers Worten „guten, ernsten, tapferen Tragödie", erfreut! Hebbel vertieft sich in die Seelenstimmung, aus der heraus die jungfräuliche Witwe sich dem schrecklichen, aber durch Mannesvollkraft auch sie besiegenden Übermenschen Holofernes hingibt, mit dem Entschluß, ihn zu töten. Seine Judith teilt nicht nur die psychologische Erregung, die in den großartig durchgeführten jüdischen Volksszenen die Einwohner Bethuliens in prophetischen Taumel versetzt, sondern ihr Handeln wird geradezu durch pathologische Einflüsse bestimmt. Sie hebt nicht, gleich der alttestamentarischen Judith, ein Triumphlied über den erschlagenen Feind ihres Volkes an, sondern heischt als Belohnung ihrer Tat den Tod: „Ich will dem Holofernes keinen Sohn gebären!" Damit erkennt sie selber ihr als befreiende Heldentat gepriesenes Handeln als eine Verletzung der Naturgesetze an, denn das Weib solle Männer gebären, nicht Männer morden. Das ist der ganze Hebbel. Groß, herb und gewaltig, aber auch fast wie ein Moderner, wie Ibsen, unbekümmert um die feine Schönheitslinie und sittliche Grazie, die Grillparzer und Schiller zu überschreiten Scheu trugen. Die tiefsten geheimnisvollen Regungen des Inneren sucht er hervor, die wie bei der durch Männerblick sich schon entweiht haltenden Königin im Drama „Gyges und sein Ring" (1856), bei Mariamnes Abkehr von der Eifersucht des von ihr doch geliebten Herodes in Hebbels vollendetstem Drama „Herodes und Mariamne" (1850), zum Seltsamen, beinahe Unbegreiflichen sich steigern. So entwickelt er auch in seiner zweiten Tragödie „Genoveva" (1843), mit der er zum Blankvers überging, Seelenkämpfe, von denen die alte fromme Legende und die Tiecksche Genovevadichtung nichts ahnten, wie er in der „Agnes Bernauer" (1855, in Prosa) deren Ermordung als eine Tat der Staatsnotwendigkeit in Herzog Ernsts Seele reifen läßt und damit im Gegensatz zu allen anderen Bearbeitern des Stoffes (vgl. S. 291) für den aus politischer Klugheit handelnden Vater Partei ergreift. Freilich gibt Hebbel als echter Dramatiker nie Ideen, sondern stets lebensvolle



Eine Seite aus Friedrich Hebbels Handschrift der „Nibelungen".

Nach dem Original, im Goethe- und Schiller-Archiv zu Weimar.

Hagen.

Verzeiht! Nur, bei den namenlosen Göttern!
Wenn ich dein Mann, dein treuster Mann nicht wär,
Wenn jedes Tröpfchen meines Blutes nicht
So für dich ~~[illegible]~~ zeugte, wie das ganze Herz
Der Uebrigen, wenn ich, was du auch thust,
Wenn du dich täuschest, nicht immer voranginge
Und büßte oft, wie du ~~selbst~~ in Wirklichkeit:
Jetzt würd' ich schweigen und nicht einmal lachen,
Denn selbst die Werbung, die am Hofe noch liegt,
Verdient solch eine Rede nicht! Verzeiht!
Bei Gott, sie bot die Wange endlich dar,
Weil
(er deutet auf Giselher und Ute)
Dieser täglich bat und diese weinte,
Und — kenntet Ihr auch? Ich glaube nicht einmal,
Doch damit war die Rechnung nicht zerrissen,
Nein, die Versöhnung kann sie nur schließen,
Fügt und nur noch größer ward die Schuld.

Ute.

Du denkst von meinem Kinde, wie von dir!
Du magst die Wange bitten, und ~~[illegible]~~ erhitzen,
daß ihr das Mädchen ~~[illegible]~~ [illegible] Zähren meinte,
Sie wird das heilige Zeichen nicht entweihen,
das allem Leben über Menschenkindern
Für beide festigt, seit die Erde steht.

Gestalten und erschütternde Handlungen, aus denen die des Dichters Geist bewegenden Gedanken und Probleme mächtig durch Gemüt und Sinn auf unser eigenes Denken wirken.

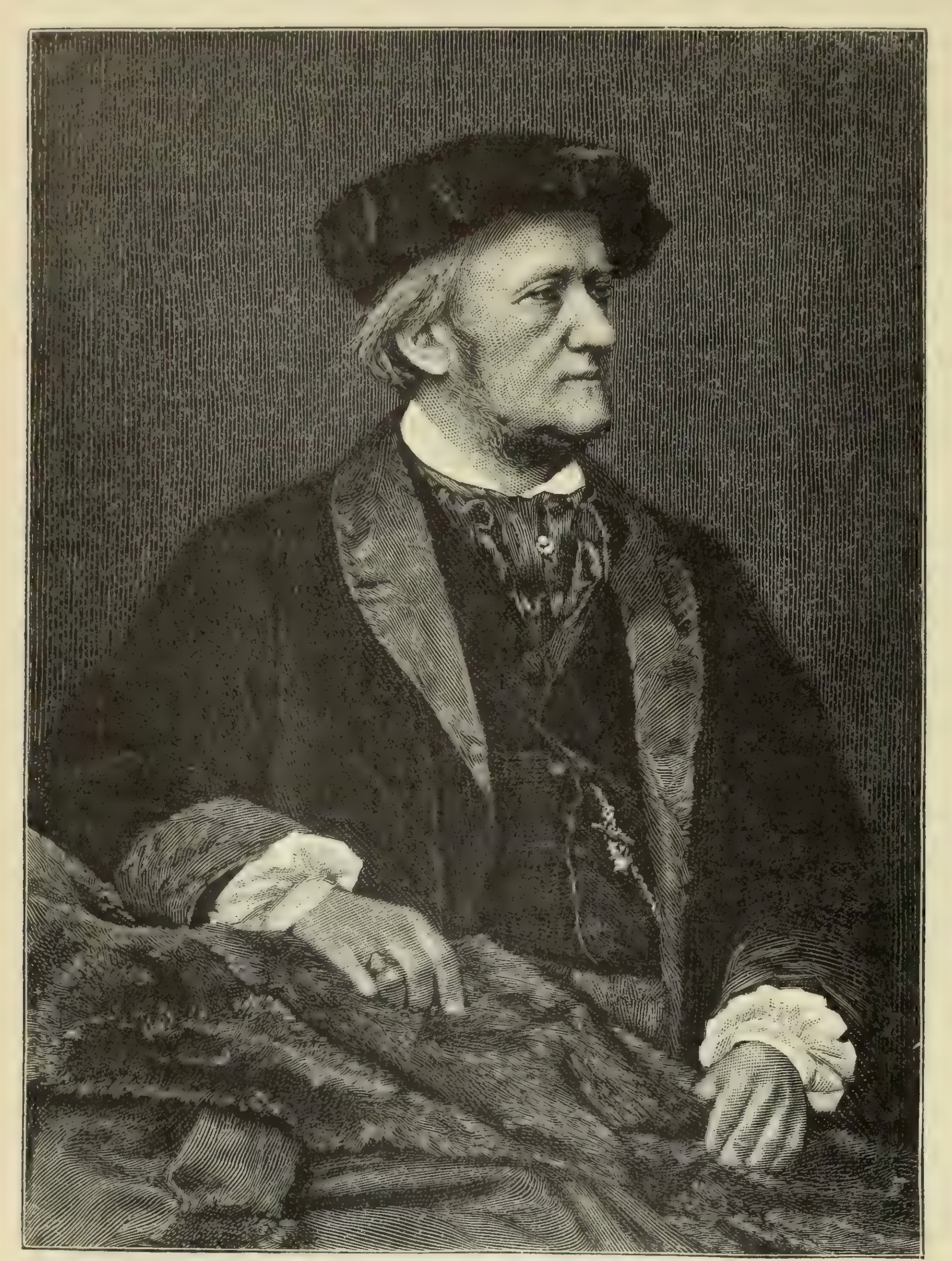
Hebbel hat dabei manchmal sich vergriffen, am ärgsten in dem Trauerspiel „Julia", und für das Lustspiel („Der Diamant", „Der Rubin") ist seine Hand zu schwer. Nur wenn er dabei wie in den Drama „Michel Angelo" (1855) in der Gegenüberstellung von Buonarrotis und Raffaels Eigenart zugleich sein Kunstbekenntnis ablegen kann, gelingt ihm auch das leichtere Spiel. Das bürgerliche Trauerspiel in Prosa „Maria Magdalene" (1844) und die zuerst in Weimar aufgeführten beiden Teile der „Nibelungen" („Siegfrieds Tod" und „Kriemhilds Rache"; s. die beigeheftete Tafel) mit dem Vorspiel „Der gehörnte Siegfried", die er 1862 nach siebenjähriger Arbeit vollendete, erscheinen wohl als zwei getrennte Höhepunkte von Hebbels Schaffen, sind aber aus derselben Wurzel entsprossen. Er selbst bezeichnet beide mit „Genoveva" und der „Bernauerin" zusammen als „die germanische Welt in ihren verschiedenen Entwickelungsstufen". Ihnen möchte man noch das Bruchstück des die Begründung und Entwickelung der Religion im Kampfe zwischen Vater und Sohn vorführenden „Moloch" zugesellen. Die Gestalten tauchen im Dämmerlicht der Phantasie oder Geschichte vor ihm auf, und es reizt ihn, sie wie ein Maler festzuhalten. Und gerade weil er in den „Volkszuständen" den Grund aller dramatischen Kraft, alles Menschliche nur in der Nationalität wurzeln sieht, zieht ihn das alte Epos so mächtig an. Er verlegt es in die Übergangszeit, da Christen- und Heidentum noch in der Volksseele miteinander ringen, und läßt nach dem Untergang des trotzig-harten Geschlechtes Dietrich von Bern „im Namen dessen, der am Kreuz erblich", eine neue Zeit und Sitte beginnen, wie der Scheidegruß von Wagners Brünnhilde ein neues Gesetz der Liebe der Welt zuweist. Aber als „Spiralfeder" des Ganzen erscheint Hebbel doch Brunhilds unerwiderte Liebe zu Siegfried, der überall hervortretende Widerstreit zwischen den sich zugleich abstoßenden und anziehenden männlichen und weiblichen Grundelementen der Menschheit. Derselbe psychologische Beweggrund also, wie er in „Maria Magdalene" auch des Tischlermeisters Anton Tochter bestimmt, im Groll über scheinbar verschmähte Liebe sich dem ungeliebten Manne hinzugeben.

Wenn Hebbel in dem bürgerlichen Trauerspiel in voller Selbständigkeit das Beste der Gattung seit und neben „Kabale und Liebe" gelungen ist, so folgte er in den „Nibelungen" auf Schritt und Tritt dem mittelhochdeutschen Epos, ohne sich, verleitet durch dessen dramatischen Gehalt, durch die Untersuchungen des Goethe-Schillerschen Briefwechsels über den Unterschied von Epos und Drama warnen zu lassen. Sein Werk erscheint als gewaltiger Versuch, das alte Gedicht umzugießen, der schwerlich restlos gelingen kann. Wagner dagegen stellte dem neueren Nibelungendramatiker die Aufgabe, aus der Fülle der Sagenüberlieferung selbständig zu wählen und neu zu bauen, mit ähnlichem Rechte, wie es einst die alten deutschen und nordischen Umdichter der Sage geübt hatten.

Blieb Hebbel so in den „Nibelungen" als Dramatiker zu abhängig vom alten Heldenepos, so schuf er dafür 1859 in den Hexametern von „Mutter und Kind" ein bürgerliches Epos, das unter allen „Hermann und Dorothea" am nächsten kommt. Hatte er in „Maria Magdalene" die soziale Ungerechtigkeit, mit welcher der grundlose Verdacht des Reichen die arme, ehrliche Handwerkerfamilie ins Unglück stürzt, und bitterste Verzweiflung mit erbarmungsloser Folgerichtigkeit enthüllt, so läßt er hier die Elternliebe des armen Paares den rührenden Sieg über die Armut davontragen. Um das Epos gruppieren sich Hebbels drei Gedichtsammlungen (1842, 1848 und 1857), in denen er als Lyriker mit form- und geistesmächtigen Epigrammen, vor allem aber mit Balladen, wie „Bubensonntag", „Nachtgefühl", dem wunderbar schönen und tiefen „Liebeszauber", in die Reihe unserer besten lyrisch-epischen Dichter tritt.

Die erhabenste selbstlose Liebe zu allem Lebendigen predigt die Ballade „Der Bramine", ein vollwertiges Seitenstück zu Goethes Paria-Trilogie. Wenn Hebbel noch 1851 seinen „Michel Angelo" an Varnhagen mit den stolzbescheidenen Worten übersandte, vielleicht

beweise „dies Stück, daß ich, wenn der Weg von der Judith zur Iphigenie auch weit ist, ihn wenigstens betreten habe", so beweisen „Mutter und Kind" und „Der Bramine", daß sich Hebbels schroffe Kraft in der Tat allmählich zu sittlicher und künstlerischer Klärung durchgerungen hat. Für den Unterschied zwischen Hebbel und Ludwig ist es aber wieder bezeichnend, daß die Hebbel zum Aussprechen seines bewegten Inneren unentbehrliche Lyrik für Ludwig kaum vorhanden ist. Dagegen erweist sich Ludwig in der Prosaerzählung Hebbel überlegen. Bei der weit ausgesponnenen Kleinmalerei der humorvollen thüringischen Dorfgeschichten „Die Heiterethei und ihr Widerspiel" wie in der tiefernsten, gleich einem unaufhaltsamen Verhängnis dahinrollenden Erzählung „Zwischen Himmel und Erde" (1856) entfaltet sich Ludwigs Wirklichkeitssinn. Seine realistische Ausführung des einzelnen gewann als eine erlernbare Technik auf die Nachfolgenden zunächst größeren Einfluß als das Drama Hebbels, das aus der Tiefe einer machtvollen Persönlichkeit sich in schwerem Ringen Bahn bricht.



Richard Wagner. Nach Photographie.

Otto Ludwig hat seine während der Studienzeit am Leipziger Konservatorium gehegten Pläne für eine neue dramatische Gestaltung der Oper bald aufgegeben. Nicht selbständige Ausgestaltung des deutschen Dramas, sondern dessen völlige Anlehnung an Shakespeares gewaltiges Vorbild erachtete er als die Aufgabe der Zukunft. Im Gegensatze dazu war Richard Wagners ganzes Streben darauf gerichtet, aus der besonderen historischen Entwickelung der deutschen Dichtung und der deutschen Musik die Möglichkeit eines

neuen und eigenartigen deutschen Dramas durch das harmonische Zusammenwirken der beiden Künste zu erweisen und dies Zukunftsdrama zu schaffen. Seiner „eigentümlichen und mächtigen Dichtung" gelang es dann endlich nach den härtesten Kämpfen, von Bayreuth aus alle Völker zur Anerkennung der Vorherrschaft deutscher Kunst im Drama zu zwingen. Ein Blick in die fortwährend noch wachsende und sich vertiefende französische und englische Wagnerliteratur lehrt, wie nicht dem Musiker, sondern dem Schöpfer eines neuen, ganz eigentümlich deutschen Dramas seine Stellung in der Weltliteratur eingeräumt wird, die ihm unter seinen lieben Landsleuten die Merker und die auf eine Tabulatur eingeschworenen Handwerksmeister, in ihre engen Zunftgrenzen eingesperrt, noch immer so herzlich gern verweigern möchten. Und doch hat Gottfried Keller nach dem Lesen des Nibelungenringes bereits 1856, als von der Musik noch nichts geschaffen war, erklärt, daß Wagners „glut- und blütenvolle Dichtung" auf ihn „einen viel tieferen Eindruck gemacht, als alle andern poetischen Bücher, die ich seit langem gelesen. Eine gewaltige Poesie, urdeutsch, aber von antik-tragischem Geiste geläutert."

Noch 1848, als Wagner an den Trauerspielentwürfen „Jesus von Nazareth" und „Kaiser Barbarossa" arbeitete, hat er zwischen dem rein literarischen Wortdrama und einer Wort und Ton verbindenden Dramengestaltung geschwankt. Aber auch nach dem Entscheid für die seiner einzigartigen Doppelbegabung entsprechende Form des musikalischen Dramas legte er noch 1878 in dem Aufsatz „Über die Anwendung der Musik auf das Drama" das Bekenntnis ab: „Ich getraue mich wohlweislich nur so weit mit Musik einzulassen, als ich in ihr dichterische Absichten zu verwirklichen hoffen darf."

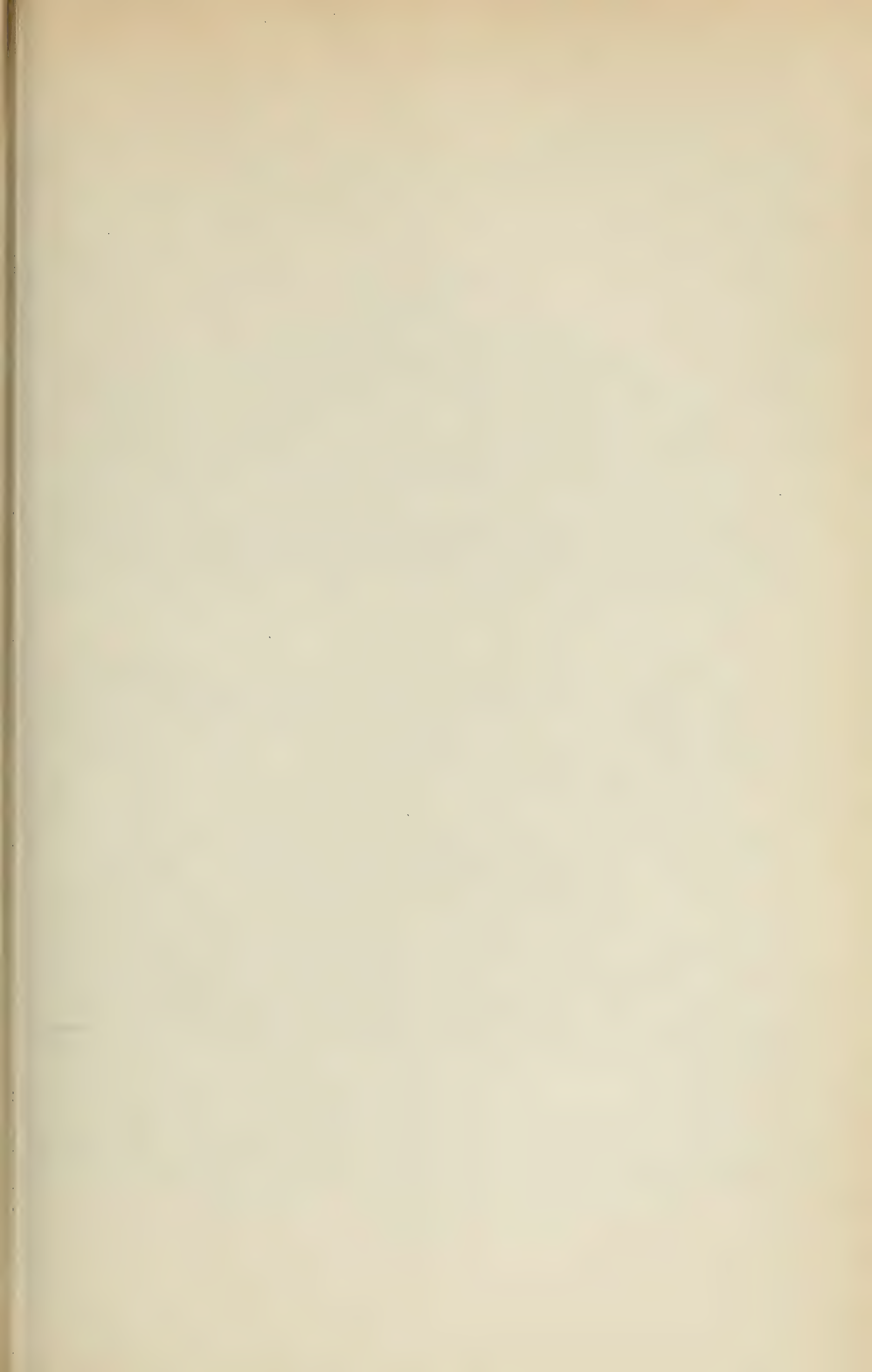
Der Dresdener Gymnasiast Wilhelm Richard Wagner, am 22. Mai 1813 zu Leipzig geboren, war mit einer Übertragung von Gesängen der „Odyssee" in deutsche Verse und einem shakespearesierenden Ritterstück „Leubald" beschäftigt, als ihm das Anhören von Goethes „Egmont" mit der Beethovenschen Musik zuerst den Wunsch weckte, seine Trauerspiele ebenso mit Musik ausstatten zu können. Erst dieses dichterische Verlangen führte ihn zum Studium der Musik, und schon bei seinen frühesten Opernversuchen („Die Hochzeit", „Die Feen", „Das Liebesverbot", „Rienzi") ging er überall von dem selbständig behandelten dichterischen Stoff aus. Um Meyerbeers historische Oper an ihrem Geburtsort zu studieren, reiste der mittellose Rigaer Kapellmeister 1839 auf dem Seeweg über London nach Frankreich. In der französischen Hauptstadt schrieb er im größten Elend seine Rahmenerzählung „Ein deutscher Musiker in Paris". Und in der einleitenden Geschichte: „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven", legt er nach der humorvollen Abfertigung eines komponierenden Engländers dem Schöpfer der neunten Symphonie bereits sein eigenes Glaubensbekenntnis in den Mund: um ein musikalisches Drama zustande zu bringen, müsse man es machen, wie Shakespeare seine Stücke schrieb. Das den Dichter hemmende, bloß musikalische Fachgerüst der Arien, Duette, Terzette müsse fallen, denn gerade weil die Dichter sich diesen undramatischen Forderungen unterwarfen, konnten sie in ihren Textbüchern dem Musiker nicht ein wirkliches Drama liefern. Nur die geschlossene symphonische Form der Musik entspreche der einheitlich dichterischen Absicht des Dramas.

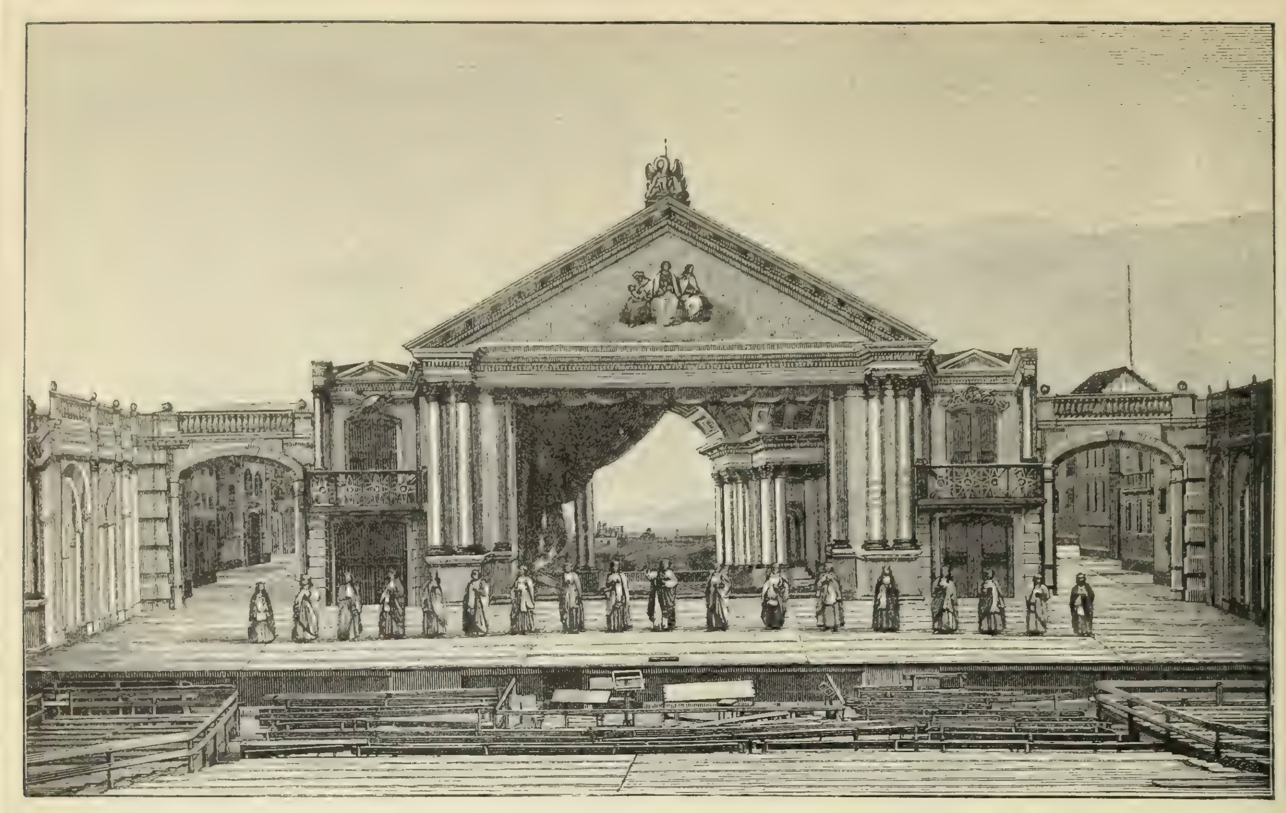
Was hier in der Novelle zuerst angedeutet ist, das führte der Verbannte in Zürich, wohin der königlich sächsische Hofkapellmeister nach seiner Beteiligung an dem Dresdener Maiaufstand von 1849 hatte flüchten müssen, in einer Reihe von ästhetisch-geschichtlichen Untersuchungen aus: „Die Kunst und die Revolution" (1849), „Das Kunstwerk der Zukunft"

(1850), „Oper und Drama" (1851); ihnen schloß sich die halb autobiographische Schrift an: „Eine Mitteilung an meine Freunde" (1852). Und literarisch tätig ist Wagner bis zuletzt geblieben in seinem Eifer für eine deutsche Kultur, für die in verwandtem Sinne auch der Göttinger Orientalist Paul de Lagarde in seinen beherzigenswerten „Deutschen Schriften" (1886) und „Gedichten" (Gesamtausgabe 1897) mutvoll eintrat. Die von Wagner selbst 1871 begonnene Sammlung seiner eigenen „Schriften und Dichtungen" zeigt, wie sein Bemühen um eine Reform von Drama und Theater nur einen Teil der selbstgestellten Lebensaufgabe bildet: seines Kampfes für „deutsche Art und Kunst".

Wagner eröffnete 1849 seine Betrachtungen mit dem Geständnis: „Wir können bei einigem Nachdenken in unserer Kunst keinen Schritt tun, ohne auf den Zusammenhang derselben mit der Kunst der Griechen zu treffen." Die Wiederherstellung der griechischen Tragödie, in der Dichtung und Musik zusammengewirkt hatten, war das Ziel der Begründer der italienischen Oper gewesen (vgl. S. 12). Die dramatische Aufgabe geriet indessen bald in Vergessenheit, indem die Musik aus einem Hilfsmittel der dramatischen Handlung zur Hauptsache, zum Endzweck, die dramatische Handlung selbst zum bloßen Vorwand der Vorführung von Sänger- und Tänzerkünsten wurde. Wagner untersucht nun in den beiden ersten Teilen von „Oper und Drama" die geschichtliche Entwickelung und das Wesen der Oper und Musik, des Schauspiels und der dramatischen Dichtkunst, das Verhältnis von Sprache und Ton, um aus der Erkenntnis ihrer Sonderart über die Bedingungen für ihr harmonisches Zusammenwirken im Drama Klarheit zu gewinnen. Nicht bloß Lessing (vgl. S. 179), sondern auch viele andere, wie Sulzer, Wieland, Herder, Jean Paul, Solger, Schleiermacher, Hoffmann, hatten bereits die literarische Forderung nach einer Umwandlung der Oper zum Drama erhoben, welche die Musiker Gluck, Mozart, Beethoven, Weber (vgl. S. 411) praktisch zu lösen suchten. Zur Oper hegte Schiller, wie er am 29. Dezember 1797 an Goethe schrieb, immer das Vertrauen, „daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edlern Gestalt sich loswickeln sollte". Und Vischer sprach 1844 in seinen „Kritischen Gängen" die Hoffnung aus, ein uns bisher noch mangelnder Schiller und Shakespeare der Musik werde durch eine Nibelungenoper noch eine neue Tonwelt öffnen, in der dem Deutschen „in mächtigen Tönen das Heroische in der besonderen Bestimmung des Vaterländischen entgegenwoge".

Wie die Dichtung Wagners Ausgangspunkt ist, so handelt es sich auch bei seinem Wirken um eine von der Literatur seit langem geforderte Neugestaltung, ja um eine Unterordnung der Musik unter die dramatische Aufgabe. Wenn Wagner den Mythus als Stoff des musikalischen Dramas bezeichnete, so hatte schon vor ihm Immermann im Mythus den Inhalt der Tragödie der Zukunft überhaupt erblickt, und für die Oper wollte auch Hebbel grundsätzlich nur mythische Stoffe zulassen. Wagner aber, der von sich selbst sagte, er sei urgermanisch zur Welt gekommen, fühlte sich, obwohl er einmal einen „Achilles" dichten wollte, dauernd doch nur durch den germanischen Mythus gefesselt. Nicht bloß durch die lange Zeitdauer der Arbeit (1849—76), sondern auch durch den Gehalt der dichterisch-musikalischen Arbeit ist „Der Ring des Nibelungen" Wagners Hauptwerk, dessen Vollendung und Aufführung er recht eigentlich als seine Lebensaufgabe ansah, ähnlich wie Goethe den Abschluß seines „Faust". Dagegen weisen Wagners Auffassung von der Würde und religiösen Weihe des Dramas als des höchsten Ausdrucks nationaler Kultur und die Idee der Festspiele, wie er ja auch hervorhob, auf hellenischen Ursprung hin. Doch nur die





Die bis zum Jahre 1890 verwendete Bühne des Oberammergauer Passionsspieles. Nach Photographie.



Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth. Zeichnung nach Photographie.

Deutsche Festspielhäuser.

Entwickelung der deutschen Musik von Bach bis Beethoven und Weber ermöglichte es ihm, das Orchester in den Dienst der dramatischen Handlung zu stellen. Der mit der Germanistik eng verbundenen Romantik verdankte er die deutschen Sagenstoffe, während sein Vorgänger in der Opernreform, Gluck (vgl. S. 179), noch ausschließlich auf die antiken Fabeln, wie sie den Inhalt der französischen Tragödie bilden, eingeschränkt war. So mußten die in der Literatur von alters her sich bekämpfenden antiken und nationalen Strömungen, klassische und romantische Vorstellungen sich wieder einmal vereinigen, damit Wagners Drama und die mit ihm aufs engste verbundene Festspielidee zur Tat werden konnten.

Bereits 1853 durfte Franz Liszt „aus wahrhafter Überzeugung" an Wagner schreiben: „Du bildest schon jetzt, und stets mehr, den konzentrischen Herd jeglich edlen Wollens, hohen Empfindens und ehrlichen Bestrebens in der Kunst." Und nicht um eine musikalische Frage, sondern um die Selbständigkeit einer großen nationalen Kunst gegenüber ihrer Herabwürdigung zum gleichgültigen theatralischen Zerstreuungsmittel und internationalen Modeartikel hat Wagner den heißen, mehr als vierzig Jahre währenden Kampf geführt.

Als deutscher Künstler hatte er sich zuerst in der tonangebenden Seinestadt gefunden, und mit hellen Tränen im Auge schwur der Heimkehrende beim Anblick des Rheins seinem „deutschen Vaterlande ewige Treue". Noch in Paris gestaltete er die auf der Meerfahrt vernommene Sage vom „Fliegenden Holländer" dramatisch aus und stellte hierin schon die Erlösung vom Fluch durch reine, opferbereite Liebe, die fortan seine ganze Dichtung durchziehen sollte, in den Mittelpunkt. In Dresden entstand der „Tannhäuser" (erste Aufführung am 19. Oktober 1845), in dessen Dichtung Wagner die bis dahin völlig getrennten Überlieferungen der Meistersingerfabel vom Sängerkrieg auf der Wartburg (vgl. Bd. I, S. 217) und des Volksliedes vom Minnesinger Danhuser (vgl. Bd. I, S. 279) in genialster Weise zu organischer Einheit verschmolzen hatte. Und unmittelbar auf den „Tannhäuser" erfolgte das entscheidende musikalische Reformdrama, der „Lohengrin". Doch den fremdartigen „Lohengrin" lehnte selbst die Dresdener Bühne als unaufführbar ab, und erst Liszt wagte am 28. August 1850 zur Weimarer Goethefeier (vgl. S. 472) das als unmöglich Verschrieene. Der Verbannte in Zürich aber dichtete seine Tragödie von „Siegfrieds Tod" nun zu dem vierteiligen Festspiel „Der Ring des Nibelungen" aus (1853), wobei er für den germanischen Mythus auch die altgermanische Form des Stabreims wählte. Und im Augenblick, wo der Geächtete der deutschen Kunstwelt für beseitigt galt, sagte der heldenmütige Künstler seinerseits sich in grimmigem Hasse gegen Schein und Lüge los von der Opernbühne und erklärte, nur fern von dem hohlen Alltagstreiben in Festspielaufführungen sein Nibelungendrama geben zu wollen. Mit der Umgestaltung des Dramas sollte auch eine ihm dienende Umgestaltung des Theaterbaues Hand in Hand gehen, für welche Wagner die Beihilfe des größten deutschen Architekten, Gottfried Sempers, fand. In Dresden wie in Zürich waren beide, von denen jeder auf seinem Kunstgebiet die Wahrheit zur Geltung bringen wollte (Sempers Hauptschrift „Der Stil", 1861), in enger Freundschaft verbunden.

„Lohengrin" und „Tannhäuser" hatten sich von Weimar aus rasch über alle deutschen Bühnen verbreitet. Trotzdem hatte Wagner, der erst nach Vollendung der Nibelungendichtung die Bekanntschaft von Schopenhauers Werken machte, seine unter diesem Einfluß entstandene tiefgewaltige Tragödie von „Tristans und Isoldes" todgeweihter, todbesiegender Liebe nirgends zur Aufführung zu bringen vermocht, bis König Ludwig II. 1865 in München den haßerfüllten Widerstand gegen die als unmöglich verlästerten Werke Wagners überwand. Graf Schack hat es als die zwei unvergeßlichen Verdienste des jugendlich begeisterten Bayernkönigs gerühmt, daß er, wie er 1870 als erster deutscher Fürst den Marschbefehl gegeben habe, so dem bereits an seinem Werk verzweifelnden Wagner seinen Schutz und die Mittel zum Bau des Festspielhauses gewährte. (Siehe die beigeheftete Tafel „Deutsche Festspielhäuser".) Durch die mißleitete und verhetzte Volksstimmung, wie sie in Herweghs Versen treffend als „Hofbräuhorizont" verspottet wird, wurde der König gezwungen,

im Dezember 1865 den künstlerischen Freund von seiner Hauptstadt nach Triebschen am Vierwaldstätter See ziehen zu lassen. Aber 1868 konnte der Vertriebene zur ersten Aufführung seiner „Meistersinger von Nürnberg" (s. die beigeheftete Tafel) siegreich nach München zurückkehren. Dem lebensvollen Kulturbild aus dem alten Nürnberg mit seiner wunderbaren Mischung von Humor und Ernst, dem Schmerz der Entsagung und der liebevoll heiteren Erkenntnis des die Welt im kleinen wie im großen beherrschenden und verwirrenden „Wahnes" gebührt nebenbei auch das literargeschichtliche Verdienst, in Weiterführung von Goethes Bemühung den biederen Sanges- und Handwerksmeister Hans Sachs wieder seinem Volke als vertraute Lieblingsgestalt nahegebracht zu haben.

Was Wagner aber schon von Zürich aus in Briefen und in der „Mitteilung an meine Freunde" gefordert hatte, das ist erst 1876 bei den ersten Bayreuther Festspielen in Erfüllung gegangen. Hatte Lessing einst über die Torheit der Deutschen gespottet, die ein Nationaltheater haben wollten, ohne eine Nation zu sein: jetzt waren sie eine Nation geworden, und der erste deutsche Kaiser mit den deutschen Fürsten kam 1876 zu den nationalen Bühnenfestspielen. In Bayreuth selbst folgte dem „Ring des Nibelungen" sechs Jahre später das Bühnenweihfestspiel „Parsifal", das edelste Vermächtnis des kurz darauf, am 13. Februar 1883, zu Venedig aus dem Leben scheidenden deutschen Meisters an sein heiß und treu geliebtes Volk. Ausdrücklich hatte Wagner bestimmt, daß dies gleich den Mysterienspielen des Mittelalters auf religiöser Grundlage aufgebaute „letzte und heiligste meiner Werke der von mir als tief unsittlich erkannten Theater- und Publikum-Praxis", dem Alltagstreiben und Gewinnhasten der Theater für immer entzogen, in aller Zukunft einzig und allein dem Bayreuther Festspielhause vorbehalten bleiben sollte. Frevel und Schändung an des Meisters Werk und Willen, eine Erniedrigung „deutscher Art und Kunst" ist es daher, wann und wo immer trotz der wiederholten, am schärfsten in des Meisters Brief aus Siena an König Ludwig II. (28. September 1880) ausgesprochenen, zweifellosen Bestimmung dies religiöse Weihfestspiel der gewöhnlichen Unterhaltungssucht und schlechten Bühnenroutine ausgeliefert wird. Mit dauernder Schmach aber bedecken sich alle diejenigen undeutschen Deutschen, die zu solcher räuberischer Verletzung von Wagners künstlerischem Testamente irgendwie beitragen.

Vom mittelhochdeutschen Nibelungenlied hatte Wagner in ernstem Studium und mit des Genius Tiefblick in das Urwesen aller Sage, auf die ursprüngliche Gestaltung, den Kern des Mythus, zurückzudringen gesucht. Und indem er in Jung-Siegfried den Menschen in seiner ungebrochenen Naturkraft und -schönheit sah, verwob sich dem sinnenden Dichter mit Siegfrieds Leben das ganze Welt- und Götterschicksal, wie es die Edda in der Kunde von der drohenden Götterdämmerung angedeutet hatte. Die Nibelungentragödie erweitert sich zum allumfassenden Weltbild. Furchtloser Heldenmut und des Gottes schwer errungene Überwindung der Willensselbstsucht im Bunde mit der todesmutigen Opferbereitschaft des liebenden Weibes erkämpfen den Sieg über die liebefeindlichen Mächte der Nacht und des Neides. Ohne dem Wesen der tieferfaßten Sage Gewalt anzutun, gestaltet der schöpferische Dichter aus ihren Bestandteilen ein organisch Neues für seine eigene Zeit. Die einfachsten Naturtöne erschallen aus den Wogen des Rheins und von den Zweigen der Waldbäume. Die kindlichen Märchenzüge von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen, und dem Gewaltigen, der sich zur Verwandlung in ein leicht greifbares Tierchen überlisten läßt, verbinden sich harmonisch mit den in dichterisch anschauliche Vorgänge umgesetzten tiefsten philosophischen Problemen. „Uraltes Fern" und modernes Bangen vor dem Untergang einer schuldbeladenen starren Gesetzeswelt, lachendes, lustfrohes Heldentum und die Frage der Verneinung des Willens durchdringen sich unauflöslich in der Tragödie von Wotans Schuld, Ringen und sühnendem Untergang.

Der zusammenbrechenden Welt heidnischer Selbstsucht verkündet das durch „trauernder Liebe tiefstes Leiden" hellsichtig gewordene Wotanskind Brünnhilde sterbend das neue Heil der in Lust und Leid seligen Liebe. Und diese christliche Liebe, das Miterleiden fremder Schmerzensnot, das Gebot tätiger Hilfe und

Erster Aufzug

(Die Bühne stellt das Innere der Katharinenkirche, in schrägem Durchschnitt, dar; von dem Hauptschiff, welches links ab dem Hintergrunde zu sich ausdehnend anzunehmen ist, sind nur noch die letzten Reihen der Kirchstuhlbänke sichtbar: den Vordergrund nimmt der freie Raum vor dem Chor ein; dieser wird später durch einen Vorhang gegen das Schiff zu gänzlich abgeschlossen.

Beim Aufzug hört man, unter Orgelbegleitung, von der Gemeinde den letzten Vers eines Chorales, mit welchem der Nachmittagsgottesdienst zur Einleitung des Johannisfestes schliesst, singen. F Während des Chorales und dessen Zwischenspielen, entwickelt sich, vom Orchester begleitet, folgende pantomimische Scene:

In der letzten Reihe der Kirchstühle sitzen Eva und Magdalene; Walther von Stolzing steht, in einiger Entfernung, zur Seite an eine Säule gelehnt, die Blicke auf Eva heftend. Eva kehrt sich wiederholt seitwärts nach dem Ritter um, und erwidert seine dringend bittenden Gebärden mit verlegenen Winken, die ihm bedeuten sollen, er möge beim Ausgange ihrer harren. Magdalene unterbricht sich öfter im Gesang, um Eva zu zupfen und zur Vorsicht zu mahnen. – Als der Choral zu Ende ist, und, während eines längeren Orgelnachspieles, die Gemeinde dem Hauptausgange, welcher links dem Hintergrund zu anzunehmen ist, sich zuwendet, um allmählich die Kirche zu verlassen, tritt Walther an die beiden Frauen, welche sich ebenfalls von ihren Sitzen erhoben haben, und dem Ausgange sich zuwenden wollen, lebhaft heran.

F Choral der Gemeinde.
(Da zu dir der Heiland kam,
willig deine Taufe nahm,
weihte sich dem Opfertod,
gab er uns des Heil's Gebot:
dass wir durch dein' Tauf' uns weih'n,
seines Opfers werth zu sein.
Edler Täufer!
Christ's Vorläufer!
Nimm uns freundlich an!
Dort am Fluss Jordan.

Walther
(leise, doch feurig zu Eva.)
Verweilt! – Ein Wort! Ein einzig Wort!

Eva
(sich rasch zu Magdalene wendend.)
Mein Brusttuch! Schau! Wohl liegt's im Ort?

Magdalene.
Vergesslich Kind! Nun heisst es: such'!
(Sie kehrt nach den Sitzen zurück.)

Walther.
Fräulein! Verzeiht der Sitte Bruch!
Eines zu wissen, Eines zu fragen,
was nicht müsst' ich zu brechen wagen?
Ob Leben oder Tod? Ob Segen oder Fluch?
mit einem Worte sei mir's vertraut: –
mein Fräulein, sagt –

Magdalene
(zurückkommend.)
Hier ist das Tuch.

Der Anfang des ersten Aufzugs von Richard Wagners „Meistersingern von Nürnberg".
Nach Seite 3 und 4 des bei der Firma B. Schotts Söhne in Mainz erschienenen vollständigen Faksimiles der „Meistersinger"-Dichtung, mit Genehmigung der Verleger.

Eva.

O weh! die Spange?..

Magdalene.

Fiel sie wohl ab?

(Sie geht, am Boden suchend, wieder zurück.)

Walther.

Ob Licht und Lust, oder Nacht und Grab?
Ob ich erfahr' wonach ich verlange,
ob ich vernehme wovor mir graut, –
mein Fräulein, sagt...

Magdalene

(wieder zurückkommend.)

Da ist auch die Spange. –
Komm', Kind! Nun hast du Spang' und Tuch. –
O weh! Da vergass ich selbst mein Buch!

(Sie kehrt wieder um.)

Walther.

Dies eine Wort, ihr sagt mir's nicht?
Die Sylbe, die mein Urtheil spricht?
Ja, oder: Nein! ein flücht'ger Laut:
mein Fräulein, sagt, seid ihr schon Braut?

Magdalene

(die bereits zurückgekommen, verneigt sich vor Walther.)

Sieh da, Herr Ritter?
Wie sind wir hochgeehrt:
mit Evchen's Schutze
habt ihr euch gar beschwert?
Darf den Besuch des Helden
ich Meister Pogner melden?

Walther

(leidenschaftlich.)

Betrat ich doch nie sein Haus!

Magdalene.

Ei, Junker! Was sagt ihr da aus?
In Nürnberg eben nur angekommen,
war't ihr nicht freundlich aufgenommen?
Was Küch' und Keller, Schrein und Schrank
euch bot, verdient' es keinen Dank?

Eva.

Gut' Lenchen! Ach! Das meint er ja nicht.
Doch wohl von mir wünscht er Bericht –
wie sag' ich's schnell? – versteh' ich's doch kaum! –
mir ist als wär' ich gar wie im Traum! –
Er frägt, – ob ich schon Braut?

Magdalene

(sich scheu umsehend.)

Hilf Gott! Sprich nicht so laut!
Jetzt lass' uns nach Hause gehn;
wenn uns die Leut' hier sehn!

Walther.

Nicht eh'r, bis ich Alles weiss.

ritterlichen Kampfes gegen das Böse lernt und lehrt Parsifal. Schon im Tannhäuserdrama liegen in den Gestalten von Venus und der gottgeweihten reinen Jungfrau Elisabeth Sinnliches und Geistiges miteinander im Kampfe. Dort stehen Wartburg und Hörselberg, im „Parsifal“ die Gralsburg und Klingsors Zaubergarten mit den holden Blumenmädchen (vgl. Bd. I, S. 82) sich entgegen wie in Immermanns Mysterium der weltentrückte Gral und der minnefrohe Artushof, die Merlin vergeblich zu verbinden strebt (vgl. S. 415). An dem „reinen Toren“ Parsifal dagegen erfüllt sich die Mahnung des Helden Humanus in dem Goetheschen Epos „Die Geheimnisse“:

> Von der Gewalt, die alle Wesen bindet,
> befreit der Mensch sich, der sich überwindet.

Mitleidlos hatte Parsifal am Friedensort den Schwan erlegt, Amfortas' Klage töricht staunend nicht verstanden. Aber im Augenblick von Kundrys Kuß leuchtet ihm das Bewußtsein auf von der unlösbaren Verflechtung von Begehren und Leiden, Lust und Buße, Schuld und Erlösung. Und der „durch Mitleid wissend“ Gewordene kehrt zurück zur Gralsritterschaft, ihr Retter und ihr König.

Wenn der „Ring des Nibelungen“ in der dramatischen Gestaltung altdeutscher Götter- und Heldensage die nationalen Kämpfe, die kräftigste und tiefste deutsche Eigenart widerspiegelt, so mahnen angesichts der sozialen Verbitterung und Entzweiung der Gegenwart die symbolischen Bühnenvorgänge des „Parsifal“ an die erlösende Kraft des tätigen Mitleids, an die Pflicht der selbstüberwindenden Liebe. Einer feindlich widerstrebenden Welt hat Richard Wagner sein aus seltenem Bunde des musikalischen und dichterischen Genius entsprossenes Werk, die höchste und reinste Kunstleistung des ausgehenden 19. Jahrhunderts, aufgezwungen. Und in den auch nach seinem Tode unter seiner hochgesinnten Gattin, Frau Cosima Wagners, Franz Liszts Tochter, zielbewußter Leitung sich weiter entwickelnden Festspielen in Bayreuth, dieser auf der Erde einzigen Stätte, wo nur die edelste Kunst um ihrer selbst willen, ohne jede unkünstlerischen Nebenabsichten gepflegt werden soll und gepflegt wird, hat er ein lebendiges Denkmal dafür geschaffen, was die Heldenkraft und Begeisterung eines einzelnen Mannes vermag im unerschütterlichen Glauben an die Wahrheit und an den guten Genius seines Volkes.

Dem Einflusse des Tonsetzers Wagner vermochte nicht bloß kein jüngerer Zeitgenosse (Engelbert Humperdincks Märchenoper „Hänsel und Gretel“, 1893), sondern selbst ein in alter nationaler Kunst festwurzelnder Meister wie Giuseppe Verdi in seinen letzten Werken sich nicht zu entziehen. Wichtiger jedoch als Wagners bestimmender Einfluß auf die musikalischen Ausdrucksmittel ist das allmähliche, aber ständig wachsende Durchdringen seiner Ideen für eine Neugeburt unserer künstlerischen und sittlichen Anschauung.

Wie schon „der Strom der Gedanken“ aus Wagners ersten Schriften in Malvida von Meysenbug (geb. 1816 in Kassel) ein seliges Ahnen freier Schönheit aufdämmern ließ, so hat die auf Stellung und Bildung der Frauen so einflußreiche Verfasserin der „Memoiren einer Idealistin“ (1876) bis zu ihrem „Lebensabend“ (gest. 1903 in Rom) sich als Schülerin „des genialen Schriftstellers und Dichter-Komponisten“ gefühlt. Houston Stewart Chamberlain (geb. 1855 zu Portsmouth), hatte sich, wie seine tiefschürfende Charakteristik des Künstlers und Regenerators Wagner (1896) bekundet, erst mit den Ideen, die aus den Kunstwerken und Schriften des Bayreuther Meisters in gleicher Weise zu uns sprechen, erfüllt, ehe er 1899 mit seinen „Grundlagen des 19. Jahrhunderts“ (vgl. S. 246) aus selbständig kritischer Betrachtung der europäischen Völker und der Geistesgeschichte der Vergangenheit heraus auf die unserer Zukunft obliegenden Aufgaben unter begeisterter Zustimmung der Jugend hinwies. Chamberlain, der 1908 als Eva Wagners Gatte von Wien nach Bayreuth übersiedelte, hat auch in eigenen Dichtungen, in

„Parsifalmärchen“ (1900) und der trefflichen Dramatisierung des Kampfes des „Weinbauern“ um seine bloß gepachtete, aber mit eignem bitteren Schweiß getränkte Scholle gegen den harten Grundherrn auch als Dichter sich versucht und bewährt („Drei Bühnendichtungen“, 1902). Des Prager Philosophen Christian von Ehrenfels tief empfundene, poesievolle „Allegorische Dramen“ (1895) und „Die Stürmer“ (1905), von denen vor allem die Trilogie „Der Kampf des Prometheus“ als bedeutende dichterische Leistung zu rühmen ist, fordern in Wagners Sinn und unter Berufung auf ihn ihre volle Verlebendigung durch die Musik.

Als Wagners unmittelbarer Lieblingsschüler aber ist der Philosoph Heinrich von Stein (1857—87), der leider so früh verstorbene Verfasser der „Entstehung der deutschen Ästhetik“, zu rühmen. Der Einführung von Steins gedankenreichen und von tiefem Mitleidsgefühl für die Schmerzen der Menschheit durchdrungenen Dichtungen „Helden und Welt“ (1883), denen aus Steins Nachlaß 1888 „Dramatische Bilder und Erzählungen“ nachfolgten, galt noch in Venedig Wagners letzte schriftstellerische Arbeit. Nach Art der bewundernswürdigen dramatischen Geschichtsszenen „La Renaissance“ (1877) des Grafen Joseph Artur von Gobineau (1816—98), der gleichfalls dem deutschen Meister sich innig angeschlossen hatte und von Bayreuth aus in Deutschland die ihm in seiner französischen Heimat versagte Teilnahme und Wirkung gefunden hat, werden von Stein in freier dramatischer Form die ewig sittlichen Ideen der Menschheit in ihrer Verkörperung durch Entsagende (Solon, die heilige Elisabeth und die heilige Katharina, Tauler), Denker (Giordano Bruno) und Kämpfer (Alexander [der Große], Luther, Cromwell, der große König [Friedrich II.]) in bedeutsamen geschichtlichen Entscheidungsmomenten mit dichterischer Gestaltungskraft dem Leser vor Augen gestellt. Werke wie Chamberlains „Grundlagen“ und Steins allerdings bis jetzt erst in einem engeren Kreise gewürdigte Dichtungen bürgen dafür, daß wir erst im Anfange der tieferen Wirkungen stehen, die von dem Bayreuther Meister ausgehen sollen, dessen „Parsifal“ die alte und stets neu notwendige Botschaft vom welterlösenden Mitleid mit den eindringlichen, einheits- und hoheitsvoll zusammenwirkenden Mitteln der in seinem Drama vereinten Künste allen Schauenden und Denkenden aufs neue verkündigt hat und noch auf lange hin vom Festspielhügel zu Bayreuth aus als deutsches Kunstwerk allen Völkern verkünden soll.

VI. Von der Reichsgründung bis zur Gegenwart.

Oftmals war während eines Jahrhunderts Lessings bittere Mahnung, daß wir ein Nationaltheater haben wollten, ohne eine Nation zu sein, wiederholt worden. Noch 1844 hatte Friedrich Theodor Vischer in einer Untersuchung über „Shakespeares Verhältnis zur deutschen Poesie, insbesondere zur politischen" in der Erbärmlichkeit unserer staatlichen Verhältnisse den Grund für die Verkümmerung unseres Dramas finden wollen. Jetzt aber, nachdem der so lange schlummernde und träumende deutsche Hamlet sich endlich zu den markigen Taten der Kriegs- und Siegesjahre 1864—71 aufgerafft hatte, im neuen Deutschen Reiche, hoffte man vor allen anderen Literaturzweigen den erblühen zu sehen, der vom entschlossenen Handeln seinen Namen trägt, Willensstärke und Tatkraft, sei es im Gelingen, sei es im Untergang, zum Inhalt hat: das Drama. Aber weil dieses so lange ersehnte gewaltige deutsche Nationaldrama nun nicht in der Gestalt erschien, wie die beschränkte Buch- und Zeitungsästhetik der Literatur-Weisen es sich gedacht hatte, sondern Schillers Vorhersagung gemäß aus dem Geiste der Musik heraus geboren wurde, so verschloß man mit unbegreiflicher Hartnäckigkeit die Augen vor der großen Wirklichkeit, als die glänzende Erfüllung alter und neuer Wünsche in Richard Wagners Werken und den Bayreuther Taten endlich erfolgte. „Ein hehrstes Gut ward ihm gegönnt", aber es dauerte ziemlich lange, bis das deutsche Volk dies Gut in seiner vollen Bedeutung auch erkannte. Von der neuen Reichshauptstadt aus konnte das Heil der Literatur und des Theaters, das man von dorther erwartete, jedenfalls nicht kommen. Der grundehrliche Schwabe Vischer grollte bald nach dem Frieden in seinem kernhaften Roman „Auch Einer" darüber, daß ein Volk, dem Gott den Tag von Sedan beschert habe, so bald darauf den wüsten Taumel des Gründertums und der Börsenherrschaft über sich ergehen ließe. Und mit dem deutschen Theater ist es seitdem nicht besser, sondern entschieden noch viel schlechter geworden. Man hat allerdings auch in Zeiten, auf die wir heute als auf glanzvolle Abschnitte der Theatergeschichte zurücksehen, geglaubt, Grund zu Klagen zu haben. Aber ein Gegenstand der Börsenspekulation wie in der Gegenwart, in der das greuliche Agentenunwesen nicht bloß auf den Künstlern lastet, sondern auch einen Zwischenhandel zwischen Dichtern oder Bühnenlieferanten und Theaterleitern als sein verderbliches Geschäftsmonopol ausgebildet hat, ist früher das Theater denn doch nicht gewesen. Auch nach Schröder und Schiller hatte es noch Schauspieler und Dichter gegeben, die mit Franz Kugler und Karl Immermann an die Schaubühne als moralische Anstalt, als ein wichtiges nationales Kulturinstitut glaubten, während wir jetzt so weit sind, im Hinblick auf die unbedingte Vorherrschaft von lüsternen Possen, Operetten und erotischen

Sensationsstücken im Ernste die deutsche Schaubühne als eine unmoralische Anstalt erklären zu müssen, wie dies in von Schauspielern verfaßten Stücken in nur halb scherzhaftem Sarkasmus geschehen ist. Die literarische Vorherrschaft Berlins hat sich bis jetzt nur unheilvoll für Dichtung wie Theater erwiesen. Hatte Graf Platen schon 1826 geklagt: „Was geschmacklos ist, manieriert und gesucht, das ging vom süßen Berlin aus", so hat Berlin als Reichshauptstadt nach Pariser Vorbild, doch ohne dessen geschichtliche Vorbedingungen und im Gegensatze zu Paris ohne ausgeprägten nationalen Kunstgeschmack, seine seichte internationale Unkunst ganz Deutschland als Geschmacksnorm aufzudringen versucht. Es war nur die unerläßliche Notwehr für die Erhaltung deutscher Art und Kunst, wenn Graf Adolf von Westarp, Fritz Lienhard und andere gegenüber der die ganze deutsche Literatur, vor allem aber das Theater gefährdenden Berliner Diktatur den Ruf „Los von Berlin" erhoben und die Pflege einer in der Stammesart wurzelnden „Heimatkunst" forderten.

---

1. Dichtungen der Übergangsjahre und vermittelnder Art.

Schon beim ersten Inslebentreten der „zur Verständigung über die Möglichkeit einer deutschen Kultur" bestimmten, nun schon über drei Jahrzehnte für deutsche Kultur kämpfenden Monatschrift „Bayreuther Blätter" (1878) hatte Richard Wagner im Gegensatz zur modebeherrschten Großstadt den deutschen produktiven „Winkel" gefeiert, der internationaler Einförmigkeit entgegen völkische Eigenart erzeuge. So entsprach es denn in der Tat den besten Überlieferungen deutschen Lebens, als von dem kleinen Meiningen aus erst für das Schauspiel, dann, solange Liszts und Wagners Schüler Hans von Bülow (vgl. S. 472) an der Spitze des Meininger Orchesters stand (1880—85), auch für das ganze Konzertwesen ein großes Beispiel zur Nacheiferung gegeben wurde.

Dem persönlichen Eingreifen des kunstverständigen Herzogs Georg II. von Meiningen (geboren 1826) verdankte unser Schauspiel, daß wieder einmal wie unter Goethes und Immermanns Bühnenleitung die einheitliche Unterordnung aller schauspielerischen und dekorativen Kräfte unter den dramatischen Endzweck, das Gesamtkunstwerk, in zielbewußten Aufführungen erreicht wurde. Natürlich darf die historische Ausstattung nicht Selbstzweck werden, sondern soll nur dazu dienen, den Geist der Dichtung im lebendigen Bilde zu verkörpern. Gegenüber der von Laube vertretenen Nüchternheit der Inszenierung gaben jedoch die Meininger mit der antiquarischen Treue von Kostümen und Dekorationen, den großen durchgebildeten Massenauftritten den Anstoß zu einer neuen Inszenierungskunst, die dann auch dem intimen Reiz des bürgerlichen Dramas reichlichst zugute kam. Die Meininger leisteten indessen für das deutsche Theater noch viel mehr. Durch ihre Gastspielreisen (1874 bis 1890) haben sie nicht bloß Schiller und Shakespeare neue Anziehungskraft erworben, sondern auch eine ganze Reihe älterer und neuerer Werke, die von dem gewöhnlichen Bühnenschlendrian für unaufführbar erklärt oder gar nicht beachtet worden waren, unter den neueren auch zuerst Ibsens „Gespenster", dauernd oder doch vorübergehend dem Spielplan des deutschen Theaters gewonnen.

Von allen durch die Meininger eingeführten Dichtern hat Ernst von Wildenbruch (s. die Tafel „Neuere Dramatiker" bei S. 555) die größte Bühnenwirkung ausgeübt. War er auch nicht, wie manche im ersten Jubel glauben mochten, ein zweiter

und zur Erneuerung unseres Dramas berufener Schiller, so hat er doch dem vaterländischen Geschichtsdrama wenigstens für mehr als ein Jahrzehnt frischen Aufschwung verliehen. Wie Ludwig Anzengruber schon im Beginn der siebziger Jahre mit der naturgetreuen Ausgestaltung des Bauerndramas der kommenden naturalistischen Bewegung voranschreitet, so gruppieren sich um Wildenbruch die bis jetzt freilich noch nicht zu großen Ergebnissen führenden Versuche einer Neubelebung des Historiendramas. Wirkt doch auch gar manches zusammen, um dessen Aufblühen zu hemmen. Die politischen Parteien, welche durch die Kunstkritik ihrer Zeitungen unmittelbar auch auf das Theater und den literarischen Geschmack Einfluß ausüben, stehen, wenig bekümmert um den dichterischen Wert, geschichtlichen Stoffen immer mißtrauisch und sicher irgendwie feindlich gegenüber. Fürst Bismarck wünschte, daß Shakespeares gefeierten Königsdramen aus den York- und Lancasterkriegen Dramen aus der deutschen Geschichte, die doch mindestens so vornehm wie die englische sei, endlich zur Seite gesetzt würden. Aber des großen Kanzlers warmer Fürsprache für Wildenbruchs „Generalfeldoberst" (1889) konnte es doch nicht gelingen, das Verbot Kaiser Wilhelms II. gegen dies vaterländische Trauerspiel hintanzuhalten. Ja, der in jedem Blutstropfen königstreue Dichter vermochte nicht einmal, die Gründe dieses für alle preußischen Bühnen geltenden Verbotes zu erfahren, das nicht bloß auf Wildenbruchs eigenes Schaffen eine nachhaltig lähmende Wirkung ausübte. Als ganz natürliche Gegenwirkung mußten die auf höheren Befehl auf den königlichen Bühnen exerzierenden Burggrafen und Kurfürsten des Artilleriehauptmanns J o s e p h L a u f f (geboren 1855) so entschiedene Ablehnung hervorrufen, daß man darüber beinahe übersehen hätte, wie hübsch der höfische Dramatiker in Romanen („Kärrekiek", 1902) aus seiner rheinischen Heimat und Jugend zu erzählen weiß. Freilich möchte man auch beim Vergleiche zwischen Wildenbruchs Dramen und Erzählungen zweifeln, ob der Verfasser von Romanen und Novellen nicht den Preis vor dem Bühnendichter verdiene.

E r n s t v o n W i l d e n b r u c h, ein Enkel des bei Saalfeld gefallenen kunstfreundlichen Hohenzollernprinzen Louis Ferdinand (vgl. S. 348), ist 1845 zu Beirut geboren, wo sein Vater preußischer Konsul war. Als Offizier hat er in den Feldzügen von 1866 und 1870 mitgefochten; von dem juristischen trat er dann in den diplomatischen Dienst als Legationsrat im Auswärtigen Amt zu Berlin über und ist in Berlin gestorben einige Wochen, nachdem er noch seine vaterländische Treue und Sorge in den Strophen „Deutsches Neujahr 1909" Volk und Herrscher ans Herz gelegt hatte. Wildenbruchs erste epische Versuche, nach Scherenbergischem Vorbild (vgl. S. 460) die Kämpfe von Vionville und Sedan (1874/75) zu schildern und zu feiern, verflatterten ohne Wirkung. Aber schon 1881 vollendete er eine seiner besten Novellen, „Franzeska von Rimini", der zahlreiche kleinere und größere Erzählungen folgten. An die für seine dichterische Entwickelung entscheidenden Assessorjahre in Frankfurt a. O. erinnert die Dichtung und Wahrheit mischende Schilderung des Romans „Schwesterseele" (1894), der auch eine wohlverdiente Huldigung für den die heiße Sehnsucht mehr als eines jungen Dramatikers erfüllenden Herzog von Meiningen enthält. Dem halb autobiographischen Roman „Schwesterseele" war schon der bedeutendere „Eifernde Liebe" (1893) mit seiner kraftvollen Leidenschaft vorausgegangen. Aber vielleicht noch besser als in Frauenseelen (die Novelle „Das wandernde Licht") weiß der vornehm gesinnte Dichter in Kinderseelen zu lesen („Kindertränen", 1882; „Das edle Blut", 1892; „Vizemama", 1902). Wenn er hier rührt und ergreift, so weiß er in Künstlernovellen („Der Meister von

Tanagra", 1880) anmutig-heiter zu erzählen. „Das Hexenlied" ist eine Dichtung, die den Meister großzügigen Balladenstils rühmt. Allein Wildenbruchs Stellung in der Literaturgeschichte wird bestimmt durch seine historischen Dramen. Er selbst hat 1906 in der Skizze „Das deutsche Drama, seine Entwickelung und sein gegenwärtiger Stand" über seine Auffassung des Dramas und sein eigenes Schaffen sich warmherzig, wie es stets seine Art war, ausgesprochen.

Neben der langen Reihe von Wildenbruchs Geschichtsdramen kommen seine paar Versuche im sozialen Schauspiel („Die Haubenlerche", 1891; „Meister Balzer", 1893) kaum in Betracht. Durch sein leidenschaftlich-echtes Vaterlandsgefühl wie dank seinem instinktiven Gefühl für das theatralisch Packende ist es ihm gelungen, gleich mit seinem ersten, am 6. März 1881 in Meiningen aufgeführten Drama, den „Karolingern", dem von der Bühne fast verdrängten Geschichtsdrama wieder die Gunst der Mode zuzuwenden. Für diese Darstellung des Zwistes zwischen dem schwachen Sohne und den begehrlichen Enkeln des großen Karl und noch mehr für Wildenbruchs folgende Dramen („Der Menonit", „Väter und Söhne") paßt im guten wie im weniger lobenden Sinne des Wortes die Bezeichnung „schneidig". Wildenbruchs tönendem Pathos fehlt die große, nach dem Höchsten strebende Persönlichkeit, fehlen die Tiefe und Weite Schillerscher Bildung. Die dramatischen Helden des preußischen Dichters verloren immer mehr an persönlichem Leben und erlagen vielfach der Manier. Ob man den Gegensatz des die kampfdurchtobte Mark beruhigenden ersten zollerischen Kurfürsten und des wilden Quitzow mit dem ähnlichen Gegnerpaare des habsburgischen Rudolf und des gewalttätigen Ottokar bei Grillparzer vergleicht oder Wildenbruchs ganze Dramatik an Kleist und Schiller mißt, stets fühlt man das Äußerliche und oft eine geistige Dürftigkeit dieser mit sicherem Gefühl für Wirkung aufgebauten Werke. In seinen späteren Werken hat Wildenbruch den herkömmlichen Blankvers bald durch den Knittelreim („Der neue Herr", „Der Generalfeldoberst. Ein Trauerspiel im deutschen Vers"), bald, in der kraftvolleren Doppeltragödie „Heinrich (IV.) und Heinrichs Geschlecht" (1895), durch Prosa ersetzt, in den „Quitzows" (1888) nach Shakespearescher Art heitere Volksszenen in Prosa den Blankversen der ernsten Haupthandlung eingeschaltet. Grell mischt er in den Blankversen und effektvollen Szenen des an Dahns „Kampf um Rom" gemahnenden „König Laurin" (1902) die Farben, um die Verderbtheit des von dem feig lüsternen Justinian und der Buhlerin Theodora beherrschten Byzanz der reinen Treue und dem gläubig-edlen Irren der letzten Amelungensprossen gegenüberzustellen, und mit hinreißendem Pathos weiß er in der „Rabensteinerin" (1907) das alte Ritterstück mit der allerneuesten Teilnahme für deutsche Kolonialkämpfe zu verbinden.

Wildenbruch ist kein bahnbrechender großer Dramatiker, aber ein starkes, temperamentvolles Bühnentalent. Ehrlichster lauterer Wille, ein ritterlicher, von Vaterlandsliebe und Königstreue durchglühter Sinn sichern dem begabten Vorkämpfer eines deutschen Geschichtsdramas dauernde Sympathie. Allein wir dürfen darüber nicht vergessen, daß die vaterländische Begeisterung, so sehr sie den Menschen und Dichter ehrt, noch keine großen nationalen Kunstwerke zu schaffen vermag. Gegenüber manchen Szenen in Wildenbruchs Dramen hat Zolas Mahnwort an seine Landsleute aus den Tagen der Revanchelust Geltung: „Wenn ihr auf der Bühne ‚Vive la patrie' schreien laßt, so ist das ein brutaler und wirkungsloser Ruf. Die wirklich patriotische Tat eines Dichters besteht darin, seinem Vaterlande ein Meisterwerk zu schaffen. Eine eigentümliche und mächtige Dichtung erhebt das Volk, dem sie entsprungen ist, in dauerndem Glanze über die Nachbarnationen." So erwiesen sich Wagners Werke, deren Wirkungskreis einst Franz Liszt wegen ihrer urgermanischen Eigenart auf wenige deutsche Städte beschränkt glaubte, überall dauernd siegreich, zeigten sich selbst in dem sie lange Zeit feindlich abweisenden Frankreich schließlich sogar der eingeborenen Kunst überlegen.

Gleich Wildenbruch verdankten auch Albert Lindner und Artur Fitger den Meiningern ihre erste Bühnenerfolge, während die Dramen des Deutsch-Ungarn

Julius Leopold Klein, des Verfassers einer in dreizehn Bänden noch nicht einmal bis zu Shakespeare führenden grundgelehrten und grundverworrenen „Geschichte des Dramas", ebenso wie jene Karl Heigels (vgl. S. 487) nur in den Sondervorstellungen König Ludwigs II. einen kunstbegeisterten, doch einsamen Freund fanden.

Klein (1810—76) steht unter Hebbels Einwirkung. Er gibt aber nur in voller Rundung, mit Kraft und sicherer Kunst scharf ausgeführte, doch übermäßig breite Geschichtsbilder aus den verschiedensten Zeiten („Zenobia", „König Albrecht IV.", „Die Herzogin", am Hofe Ludwigs XIV. spielend, „Moreto", „Voltaire"), ohne in die Tiefe von Hebbels psychologischen und Kulturproblemen auch entfernt einzudringen, ideenarme, technisch geschickt ausgeführte historische Studien. Mehr Leidenschaft pulsiert in des Rudolstädter Gymnasiallehrers Albert Lindner (1831—88) Dichtungen. Daß sein „Brutus und Collatinus" 1867 preisgekrönt wurde, stürzte ihn ins Unglück. Er war denn doch mehr Dilettant als ein wirklich zur Kunst Berufener; nun wollte er sich ganz der Dichtung widmen, verfiel der Not und bald geistiger Umnachtung. Erst die Meininger brachten sein bereits 1871 entstandenes Trauerspiel „Die Bluthochzeit" (Bartholomäusnacht) auf die Bühne.

Ein tief ergreifendes Gedicht Annettens von Droste-Hülshoff spricht von dem bitteren Leiden der „Halbgesegneten, des Unglücks Fürsten", deren heißem Kunstsehnen nicht des Genius Gaben entsprechen. Ein solch vergeblich Ringender ist Lindner, ist der Wiener Franz Nissel (1831—93), der in seiner Selbstbiographie die Klage um ein „unerhört trauriges, verlornes Leben" erhebt.

Sein opfervolles Ringen und eine wirklich dramatische Begabung vermochten ihm den mit Anspannung jedes Lebensnervs angestrebten Erfolg nicht zu erzwingen. Auf das moderne Verhältnis von Dichtung und Bühne fällt das schärfste Licht von der Tatsache her, daß Nissels geschichtliche Jambentragödie „Agnes von Meran" 1878 mit dem Schillerpreis ausgezeichnet wurde, von den vier als Preisrichter waltenden Theaterleitern jedoch keiner an eine Aufführung des gekrönten Stückes dachte. Erst 1882 wurde Nissels seit 1863 vorliegendes Volksdrama „Die Zauberin am Stein" aufgeführt, das sich dann mit seinen lebensvollen Bildern aus dem österreichischen Volksleben zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges dauernd auf den österreichischen Bühnen erhielt. Trotzdem vermochte der „Märtyrer seines Berufes" die Aufführung seines ausgezeichneten historischen Lustspiels „Ein Nachtlager Corvins" (1887), eine glückliche Umbildung des alten Elfriedenthemas, solange er lebte, nicht durchzusetzen.

Mit Nissels Prosadrama „Die Zauberin am Stein" zeigt Fitgers bekanntestes, durch die Meininger überallhin getragenes Stück „Die Hexe" (1875) stoffliche Verwandtschaft. Der in Bremen lebende und dort 1909 gestorbene Artur Fitger (geb. 1840 zu Delmenhorst), wie einstens der Berner Niklas Manuel (vgl. Bd. I, S. 311 f.) Dichter und Maler zugleich, hat als Lyriker („Fahrendes Volk", 1874; „Winternächte", 1880; „Requiem", 1894) wie als Dramatiker seine gefestigte künstlerische Eigenart bewährt, von deren Ausbildung der sonst zurückhaltende Dichter, der nur wenige still und langsam gereifte Werke an die Öffentlichkeit zu stellen liebte, in seinen Lebenserinnerungen selber erzählt hat.

Fitgers am meisten genanntes Werk „Die Hexe" ist nicht eben sein bestes Stück. In geduldigem Harren auf den im schwedischen Heere kämpfenden Geliebten hat Thalea sich mit Studien beschäftigt, über der erlangten Weisheit aber Jugend und Glauben verloren. Der mit dem Frieden zurückkehrende Bräutigam fühlt sich zur jüngeren Schwester hingezogen, und die Hexe Thalea findet den Tod, nachdem sie bei ihrem Brautgang die Bibel zerrissen hat. Der Auftritt, in dem die Heldin sich weigert, auch um den Preis ihres Lebens- und Liebesglückes ihr freies Denken zu verleugnen, hat den Ruf des Werkes begründet, so äußerlich und absichtlich die Szene auch zurechtgemacht ist. Natürlicher begründet sind die Gegensätze in dem gleichfalls in Prosa abgefaßten Trauerspiel „Von Gottes Gnaden" (1883), das sich im Problem mit Roseggers Roman „Martin der Mann" berührt. Die Liebe einer regierenden Fürstin zum Führer der sie entthronenden Republikaner muß trotz der tiefsten Neigung der einander innig liebenden, aber ungleichen Gatten tragisch enden. Fitgers abgeklärtestes und schönstes Drama sind

wohl „Die Rosen von Tyburn" (1888). Der Stuartkönig Karl II. erkennt nach seiner Wiedereinsetzung in seinem ehemals besten Freunde den Mann, den das Los zum Henker seines königlichen Vaters bestimmt hatte, und dem Todgeweihten schenkt die vom leichtsinnigen Fürsten umworbene schöne Lady Magdalena Hollam ihre Liebe. Erst nach längerer Pause trat Fitger 1903 wieder hervor, diesmal mit dem romantischen Schauspiel in Blankversen: „San Marcos Tochter", das die Beziehungen der Lagunenrepublik zu Byzanz als farbenprächtigen Hintergrund seiner spannenden Handlung mitwirken läßt. Des „armen Heinrichs" altes Motiv der Hingabe des Mädchens an das Messer des weisen Arztes zur Heilung des geliebten Mannes (vgl. Bd. I, S. 116 f.) ist in feinfühliger Umbildung verknüpft mit dem Motiv der Liebe der zwei kaiserlichen Brüder zu der einen venezianischen Jungfrau; die daraus entstehenden Konflikte werden von dem jeden dramatischen Vorgang mit Maleraugen lebhaft schauenden Dichter rührend und machtvoll ausklingend durchgeführt.

Trat der sinnende Fitger nur selten mit einem neuen Werke hervor, so fühlte sich der lebhaft-geistvolle Adolf Wilbrandt (geboren zu Rostock 1837) zu raschem Schaffen in Roman und Novelle, Lustspiel und Tragödie gedrängt. Er selbst hat in autobiographischen „Erinnerungen" (1905—07) seine „Werdezeit", auf die Berlin und München einwirkten, bis 1870 gerechnet; einen großen Teil seines späteren Lebens verbrachte er in Wien und zog sich dann, um in der Stille eifriger zu schaffen, in seine mecklenburgische Heimat zurück.

Die besten Leistungen des Dramatikers, dem wir auch die bis heute kongenialste Lebensschilderung Heinrich von Kleists verdanken, liegen vor der Zeit seiner Leitung des Burgtheaters (1881—87) und im Lustspiel („Unerreichbar", „Jugendliebe", „Die Maler"), während der Ruhm seiner an Makartsche Bilder gemahnenden Römertragödien („Gracchus", „Arria und Messalina") bald verstummte, seine fast episodisch knappe Dramatisierung aus dem Nibelungenkreise („Kriemhild", 1877) völlig mißraten ist. Im „Meister von Palmyra" (1889) hat er sich an ein Faustisches Problem gewagt, aber nur effektvolle Bühnenbilder geschaffen. Seine beste Leistung im Geschichtsdrama ist das Schauspiel „Die Eidgenossen" (1896). Aus der Reihe seiner Novellen („Der Lotsenkommandant", 1882) und Romane ist dagegen die Künstlergeschichte „Hermann Ifinger" (1892) wegen der Erörterung der Gegensätze zwischen dem Naturalismus und den älteren Anschauungen für die Literaturgeschichte besonders beachtenswert.

Wie laut und heftig die Anhänger der neuen, naturalistischen Kunstrichtung auch ihre Grundsätze zur Herrschaft zu bringen strebten, so erhielt die längst unübersehbare Schar der bald mehr nach Schillers oder Shakespeares, bald nach Kleists oder Grillparzers Muster sich bildenden Verfasser von historischen Trauerspielen in Vers und Prosa doch Jahr für Jahr neuen, nicht zu zählenden Zuwachs. Wie viel Hoffnung und Kraft, wie viel echte Begabung wird in diesen Lesedramen, von denen nur selten einem der Weg auf die Bühne sich öffnet, die meisten sogar nur einen kleinen Leserkreis finden, erfolglos aufgewendet! Im Ausgang des 19. Jahrhunderts wurden in unserem schreibseligen und an Büchern überreichen Deutschland nach der Schätzung des als Herausgeber des „Deutschen Literaturkalenders" (gegründete 1877) besonders dafür urteilsfähigen Josef Kürschner jährlich ungefähr 1400 Dramen gedruckt, von denen im günstigsten Falle vielleicht zwanzig zur Erprobung ihrer Bühnenfähigkeit zugelassen wurden. Heute würde eine Zählung eine noch größere Masse und ein noch unerfreulicheres Verhältnis feststellen. Und daß die Bevorzugung von Seite der Bühnen gerade den Würdigsten zuteil werde, möchte wohl niemand zu behaupten wagen, am wenigsten seit im letzten Jahrzehnt immer mehr einige von der Berliner oder Wiener Presse begünstigte dramatische Großindustrielle das Monopol, aufgeführt zu werden, erlangt haben. Die Gleichgültigkeit gegen alle Schäden und Besserungsvorschläge im Gebiete der Kunst, die Richard Wagner als eine besondere Eigentümlichkeit seinen lieben Deutschen vorgeworfen hat, schenkt ja diesen Zuständen kaum Beachtung, und doch hätten wir vollen Grund, solche

vom künstlerischen wie vom allgemeinen sozialen Standpunkt aus ungesunden und bedenklichen Erscheinungen bitter ernst zu nehmen.

Selbstverständlich ist angesichts derartig sich überstürzender Massenerzeugnisse der letzten Jahrzehnte an Dramen, Romanen, Novellen die Literaturgeschichte nicht imstande, allen Talenten gerecht zu werden. Man könnte ja überhaupt den Grundsatz aufstellen: ein zutreffendes Urteil über ein Drama — die Romane, auch die besten, veralten schnell — ist erst ein halbes Jahrhundert nach seinem Erscheinen zu fällen. Zu leicht „verführt die Gegenwart ins Übertriebne". Wohl ist es nur die Erfüllung einer berechtigten Forderung, daß die geschichtliche Betrachtung der deutschen Literatur nicht wie früher mit Goethes Tod abschließt, sondern es wagt, auch in der wogenden und gärenden uns umgebenden Masse sichere Höhepunkte zu weiterer, orientierender Aussicht zu gewinnen. Von ihnen aus wird sie auch den auf literarischen Nachruhm keinen Anspruch erhebenden, aber durch breite Massenwirkung beachtenswerten Erscheinungen gerecht werden. Aber anderseits soll die Literaturgeschichte keinen Literaturkalender bilden und kann auch von tüchtigen Leistungen der Gegenwart nur eine Auswahl vorführen. Die Nichtnennung eines in manchen Leserkreisen beliebten Erzählers ist deshalb keineswegs als eine Unterschätzung anzusehen. Es soll bei der kaum mehr übersehbaren Menge der Schaffenden nur versucht werden, aus den verschiedenen wichtigsten Gebieten einzelne besonders bezeichnende Leistungen hervorzuheben, um, soweit das dem selbst im Strom der Gegenwart treibenden Beobachter möglich ist, die Richtung der Strömung festzustellen, bestimmte Sondergruppen in dem durcheinanderwogenden Gewirr unserer literarischen Gegenwart zu kennzeichnen oder wenigstens anzudeuten.

Im Lustspiel haben sich, wie Bauernfeld und Benedix für den vorangehenden Zeitabschnitt, so für die letzten vier Jahrzehnte der Görlitzer Gustav von Moser (1825—1903), der Oberlandesgerichtsrat Ernst Wichert aus Insterburg (1831—1902) und der Hamburger Adolf L'Arronge (1838—1908) einen festen Platz im Spielplan der großen wie kleinen deutschen Bühnen gesichert.

Moser hat nach lustigen Leutnantstagen, aus denen er als Autobiograph humorvoll erzählte, 1873 mit dem nach Benedix' Vorbild leichtgezimmerten „Stiftungsfest" die lange Reihe seiner harmlosen, liebenswürdigen Lustspiele und anspruchslosen Possen eröffnet, die er bald allein, bald im Kompaniegeschäft mit Franz von Schönthan oder dem Schauspieler Gustav Kadelburg zur Eröffnung jeder Spielzeit zu liefern pflegte. Im Typus des komische Züge mit Charaktertüchtigkeit vereinenden kurschneidenden Leutnants („Der Veilchenfresser"), mit den lustigen Liebeswirren im „Krieg im Frieden" und im „Militärstaat" (1897) hat Moser zu dem von Lessings „Minna" abstammenden soldatischen Lustspiel doch nicht ganz wertlose Bausteine beigesteuert. Wicherts Versuche im ernsten Schauspiel, z. B. die Dramatisierung geschichtlicher Vorgänge bei Niederwerfung ostpreußischer ständischer Privilegien durch den Großen Kurfürsten („Aus eignem Recht"), sind nicht geglückt, aber in Lustspielen wie „Ein Schritt vom Wege" (1869) und „Biegen oder Brechen" (1874) hat er sich als tüchtiger Schüler Bauernfelds bewährt. Gleich gut gebaute Lustspiele dieser Art werden heute kaum mehr geschrieben. L'Arronge, der auch als Bühnenleiter und als Gründer des Berliner „Deutschen Theaters" Einfluß ausübte, hat nach alten, aber keineswegs schlechten Ifflandschen Rezepten in Volksstücken („Mein Leopold", 1873; „Doktor Klaus", 1879) die Theaterbesucher durch Rührung zu unterhalten gewußt.

Wenn das alte, von Graf Platen wie von Richard Wagner gerühmte Wiener Lustspiel bei unseren reichsdeutschen Dichtern gegenwärtig nur selten mehr nachwirkt, so hat uns dafür die deutsche Ostmark gleich im Jahre der Reichsgründung einen großen Dramatiker geschenkt, der, selber in Überlieferungen der früheren österreichischen Dramatik wurzelnd,

doch durch seinen gesunden Realismus der ihm folgenden naturalistischen Bewegung, mit deren Verkehrtheiten er selbstverständlich nichts gemein hat, mächtig vorgearbeitet hat: Ludwig Anzengruber, den Freund und Geistesgenossen Roseggers (vgl. S. 470). Anzengruber, zu Wien geboren am 29. November 1839 und gestorben am 10. Dezember 1889, war der Reihe nach Kaufmann, Schauspieler, Polizeibeamter, ehe er nach so manchen unbeachtet verschollenen Stücken 1870, veranlaßt durch die altkatholische Bewegung, mit dem „Pfarrer von Kirchfeld“ Roseggers bodenechten Erzählungen die kernige Wirklichkeit seiner Bauerndramen zur Seite stellte.


Ludwig Anzengruber. Nach dem Ölgemälde von A. Fink, mit Genehmigung des Vormundes der Kinder Anzengrubers, des Herrn Karl Gründorf in Wien.

Anzengruber, der trotz seiner Geburt und Erziehung in der Stadt Wien das Bauernwesen in- und auswendig kannte, hat selber Auerbach und Hebel als seine Vormänner bezeichnet. Nach seinen Bühnenerfolgen und der Bekanntschaft mit Rosegger hat er auch größere Dorfgeschichten („Der Schandfleck“, 1877; „Der Sternsteinhof“, 1883) mit knapper, prächtiger Durchführung der Grundthemen geschrieben, während die aus seinem Nachlaß herausgegebenen „Letzten Dorfgänge“ sich mehr wie Studien und Skizzen zu seinen Dramen ausnehmen. So meisterhaft besonders der zweite der beiden Romane auch ist, so fügen sie dem dichterischen Charakter ihres Verfassers keine neuen Züge bei: der ist scharf umrissen durch Anzengrubers dramatische Leistungen. Aus der Wirklichkeit und verständnisvollsten Beobachtung heraus gestaltet der Dichter voll warmen Gemüts und mit sicherer Technik. Wie er in dem tiefernsten Volksstück „Der Meineidbauer“ (1871) nach dem Untergang des schuldigen Alten das junge liebende Paar von der höchsten Bergspitz in den Morgen nausjauchzen läßt: „Aus is's, und vorbei is der Haß, da sein neue Leut', und die Welt fangt erst an!“, so waltet durch seine ganze Dichtung ein siegesfroher Optimismus. Muß er, wie etwa im „Vierten Gebot“ (1878), die tragische Buße leichtsinniger Verirrung und verkehrter Erziehung vorführen, so stellt er doch tröstend den Lohn des Guten dem Bösen gegenüber. Nach echter Volksdramenart läßt er nirgends den moralisierenden, aufklärerischen Zug — er hat die schwarzen geistlichen Herren, und diese haben ihrerseits Anzengrubers Dramen nicht sehr geliebt — vermissen, aber die Lehre drängt sich nicht auf, sondern wächst aus der Handlung heraus. Stücke wie „Das vierte Gebot“ und „Brave Leut' vom Grund“ zeigen Anzengrubers Zusammenhang mit der alten Wiener Vorstadtkomödie, und wie einstens Raimund trug auch Anzengruber eine unglückliche Liebe zur höheren Tragödie still in sich. Aber seine urgesunden Bauerndramen waren für unsere Literatur eine wertvollere Gabe als die zahllosen Nachahmungen von Schillers doch unerreichbarem Vorbilde zusammengenommen. Welch ein unverwüstlicher, kernfrischer Humor spricht nicht aus Anzengrubers Behandlung des Tartüffemotivs im „G'wissenswurm“ (1874), und zu welcher aristophanischen Kühnheit steigert sich dieser Humor in den „Kreuzelschreibern“ (1872), deren Weiber Mittel wissen, ihre des Schreibens unkundigen Männer zum Beugen vor des gestrengen Herrn Pfarrers Willen und zur Zurücknahme der (Kreuzel-) Unterschrift unter der Zustimmungsadresse an Döllinger zu zwingen.

Wie das artverwandte Freundespaar Rosegger und Anzengruber für Dorfgeschichte

Ein Brief Ludwig Anzengrubers an Anton Bettelheim.

Nach dem Original, im Besitz des Herrn Dr. Anton Bettelheim in Wien.

Penzing d. 27/8 886.

Mein verehrter, armer Freund!

Ihre Trauerbotschaft fand ich bei meiner Rückkehr von Millstadt vor. Sie wissen, daß ich Theil an Ihnen nehme u. ich weiß es, daß Sie sich ganz unter demselben Schmerze krümmen – gebrauchen Sie kein niedriges Wort dafür – wie ich mich seinerzeit. Und das wissen wir beide, daß dagegen weder mit Phrasen, noch mit gutgemeinten Worten aufzukommen ist.

Als ich mich einst aus der ersten Betäubung aufraffte, da wiederholte ich unzählige Male, das Bild meiner Mutter in der Hand, die Worte: „Ehre deinem Angedenken!“ Ein Nachruf auf den sich Ihre Heimgegangene vollauf Recht erworben hat.

Sie sehen ich achte unsere Verluste u. unsere Empfindungen ganz gleich u. so darf ich dann wohl aufrichtig sagen: es ist mir recht hart geschehen um Sie!

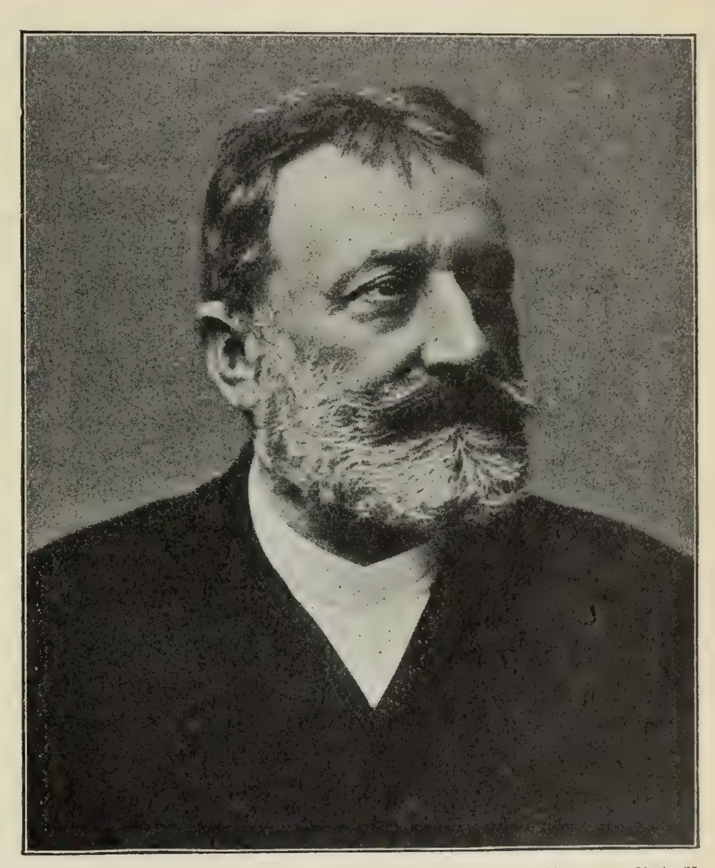
Mit aufrichtigem Gruße
Ihr

L. Anzengruber



und Bauerndrama, so hat Deutsch-Österreich auch für die Novelle unserer Literatur nach 1870 einige Vertreter geschenkt, die, ohne der auf Neues sinnenden jungen Generation anzugehören, doch ebenso wie Fontane und Keller durch das Streben nach Wiedergabe genau beobachteter Wirklichkeit ihren Ruhm als Erzähler steigerten, während das Ansehen so mancher Älteren sank.

Im allgemeinen waren die Leistungen der deutsch-österreichischen Dichter, denen das von Falke von Lilienstein 1871—1896 herausgegebene Jahrbuch „Die Dioskuren" als Sammelstelle diente, während dieses Zeitraumes auf dem Gebiete der Erzählung und Lyrik nicht eben sehr hervorragend, während im letzten Jahrzehnt eine verheißungsvolle Schar junger Erzähler aus Österreich (vgl. S. 542) sich auf den literarischen Kampfplatz drängte. Von den älteren aber wurde Treffliches und Bestes dem Schatze deutscher Novellen hinzugefügt durch die Dichtungen Ferdinand von Saars, der Freifrau Marie von Ebner-Eschenbach und Wilhelm Fischers.



Ferdinand von Saar. Nach einer Photographie von Rudolf Krziwanek in Wien, im Besitz des Herrn Hofrat Dr. Maresch, Wien.

Alle drei haben sich auch im Drama versucht, Saar außer mit einem von Anzengruber beeinflußten Volksdrama („Eine Wohltat", 1887) mit den geschichtlichen Trauerspielen „Heinrich IV.", in zwei Teilen, und einem „Tassilo", Frau von Ebner-Eschenbach in ihren Mädchentagen mit einer „Maria Stuart von Schottland" (1860), Fischer unter anderen mit einer früh entstandenen, wenn auch erst 1905 veröffentlichten Griechentragödie „Königin Hekabe"; aber die dramatische Muse zeigte sich keinem von ihnen gewogen. Der Wiener Ferdinand von Saar (1833—1906) hat als österreichischer Offizier 1859 in Italien mitgefochten. Erst 1876 ist er mit seinen „Novellen aus Österreich", sechs Jahre später mit einer Sammlung seiner „Gedichte" hervorgetreten, zu denen 1899 noch „Nachklänge" kamen. Die „Wiener Elegien", in denen er 1893 seine Vaterstadt in ihrer alten Erscheinung vor dem Fallen der Wälle und in ihrer Umwandlung besang, sind trotz formaler Anlehnung an Goethes „Römische Elegien" ganz persönlich empfunden und dürfen in ihrer treuen Auffassung des Wiener Ortsgenius wohl als das Bedeutendste der österreichischen Lyrik nach 1848 gelten. Die Goetheschen Gestalten von „Hermann und Dorothea" beschwor Saar in den Hexametern seiner gleichnamigen Idylle (1901), um seine engeren Landsleute zum unerschütterlichen Festhalten am Deutschtum gegen die immer drohender anschwellende tschechische Hochflut zu mahnen. Saars Prosadichtungen aber führen nicht umsonst die Bezeichnung „Novellen aus Österreich". Meint doch ihr Verfasser selber in den launigen Strophen seines komischen Epos „Pincelliade" (1897), als Dichter gehe er nur ungern auf die Reise: „nur in der Heimat zieh' ich meine Kreise". Wie in dem Pincelliade-Poem läßt Saar auch in Novellen („Leutnant Bourda", „Ginevra") gern Gestalten aus den Kreisen der österreichischen Armee auftreten; hat er im „Innocens" doch sich selbst als jungen Leutnant eingeführt. Gerade „Innocens" und „Die Steinklopfer" ergreifen durch die Tiefe und Wahrheit der schweigsamen Empfindung, wie alle Saarschen Novellen durch ihre kunstvolle Anlage und durch Vertiefung der anfänglich so einfach erscheinenden Charaktere fesseln.

Von der Begabung der Freifrau von Ebner-Eschenbach hatte schon der alte Grillparzer, als ihm die ersten Versuche der jungen Gräfin Marie Dubsky (1830 auf dem Schlosse Zdischlawitz in Mähren geboren) zur Prüfung vorgelegt wurden, eine hohe Meinung. Aber erst nach manchen Seitenwegen kam sie auf die rechte Straße, wohin ihre Begabung sie wies, zur Novellendichtung. Von dem Erscheinen ihrer „Erzählungen" (1875) an begleitete sie die nach den „Dorf- und Schloßgeschichten" (1884) sich steigernde Anerkennung, die auch ihren Geschichten „Aus Spätherbsttagen" (1901) und der historischen Künstlernovelle „Agave" (1903) treu blieb. Eine Erzählung wie „Das Gemeindekind" (1887) verschmilzt harmonisch Elemente aus Auerbachs „Barfüßele" mit modernen sozialen Anschauungen und gestaltet so ein eigentümlich Neues. Die aus deutsch-slawischer Mischung sich ergebende Eigenart des Menschenschlags ihrer mährischen Heimat wie die in der bewegten Geselligkeit der Salons und in der Einsamkeit halb verträumten Landlebens von der Standesgenossin belauschten intimsten Züge der stolzen österreichischen Aristokratie weiß die mit Hoch und Nieder teilnahmsvoll fühlende Erzählerin in gleicher Treue, mit gleicher Liebe zu schildern.

Wie Saar hat auch der in Graz lebende Wilhelm Fischer (geb. 1846) erst nach langer Zurückhaltung mit Veröffentlichungen, eines Epos „Atlantis" (1880), von Liedern und Romanzen (1884), begonnen. Die literarische Wertschätzung aber erwarb sich der sinnige Erzähler Fischer mit seinen Renaissance- und Grazer Novellen (1894 und 1898).

Die jüngere, unverheiratete Wiener Dichterin Maria Eugenie delle Grazie kann sich zwar in ihren ernsten und heiteren Erzählungen (der Roman „Heilige und Menschen", 1909) nicht mit der kunstvollen Form und feinfühligen Schilderung des Seelenlebens in den Novellen der Freifrau von Ebner-Eschenbach, mit dem schlicht-innigen Gefühlsausdruck Saars und Fischers messen. Aber mit ihrem farbenprächtigen Epos „Robespierre" (1894) hat sie auf dem Gebiete der historischen Erzählung in gebundener Form sich einen Platz in der ersten Reihe der lebenden Dichterinnen erworben.

Maria delle Grazie (geb. 1864 in Weißkirchen) hatte vor ihrem „modernen Epos" schon 1883 die Schar der Armindichtungen um ein Epos „Hermann" bereichert, in „Gedichten" (1882) und „Italischen Vignetten" (1892) lyrische Begabung bewährt, ehe sie in den Blankversen ihres „Robespierre" das Werk schuf, dem sie ihre Stellung in der Literaturgeschichte verdankt. In selbständiger Auffassung hat sie mit Kraft und öfters mit verletzend unweiblicher Rücksichtslosigkeit eine Bilderreihe aus der Französischen Revolution von deren ersten Zuckungen bis zum Tode Robespierres vorgeführt. In der Ausmalung wilden Sinnentaumels, für die sie eine gewisse Vorliebe bekundet, überbietet sie bei weitem die grellen Szenen ihres Landsmannes Hamerling, an dessen Vorbild die österreichische Dichterin erinnert, während ihr religiöser Freimut sie an Jordan und Graf Schack anreiht. Doch gibt sie diesen gegenüber ihrem Werke einen abweichenden Grundton, indem sie die Revolution als eine soziale Bewegung, Robespierre als den warmherzigen Führer der Enterbten schildert. Ohne tendenziöse Aufdringlichkeit wird der Leser der 24 Gesänge stets auf den Vergleich zwischen der Not der unteren Stände und den daraus drohenden Gefahren am Schlusse des 18. und zu Anfang des 20. Jahrhunderts hingewiesen. In dem Satyrspiel „Moralische Walpurgisnacht" (1896), die in revolutionärer, freiheitlicher Gesinnung wie durch die ungescheute dichterische Widerspiegelung empörender Wirklichkeit an Leistungen des jüngsten Dichtergeschlechtes anklingt, wird die Heuchelei der heute geltenden Gesellschaftsordnung in schärfster Weise angegriffen. Wenn die Dichterin einen ihrer Revolutionshelden als Mitglied einer freimaurerischen Versammlung in der Vision „Die Mysterien der Menschheit" das alle Jahrhunderte erfüllende Leiden, den alten Kampf zwischen Edlem und Gemeinem, Mitleid und Grausamkeit in verschiedenen Zeitaltern durchleben läßt, so weist die Kunst- und Geistesbildung, die aus den festgefügten reimlosen fünffüßigen Jamben ihres „Robespierre" spricht, wieder mehr auf Lenau, Hamerling und Schack hin als auf die ungeschichtliche Bilderstürmerei der Modernen. Einen Mißgriff aber tat delle Grazie, als sie, in Verkennung der Grenzen ihres Könnens zum Drama sich wendend, 1901 im Schauspiel „Der Schatten" an einem faustischen Problem sich versuchte. Dagegen zeigte das vorangehende Stück „Schlagende Wetter" (1899) wirksame Einzelbehandlung der unsere Zeit erregenden sozialen Gegensätze. Mit künstlerischem Takt, wenn auch im letzten Aufzuge, da Herr und Arbeiter rettungslos im Schachte eingeschlossen sind, in starker Abhängigkeit von Zolas „Germinal" und kaum mehr bühnengemäß, ist der Kampf zwischen Besitzer und Arbeitern eines Kohlenbergwerks unter teilweiser Anlehnung an Anzengrubers Bauernstücke ausgeführt.

Wenn delle Grazie ihren „Robespierre" als ein Zwischenspiel in dem tausendjährigen Leidensmysterium der Menschheit bezeichnete, so reiht sich ihr „modernes Epos" von selbst dem „Lied der Menschheit" ein, wie der Westfale Heinrich Hart (geboren 1855 zu Wesel) in vierundzwanzig Erzählungen es dichten wollte. Schon die Tatsache, daß gerade ein Führer der modernen Bewegung, in deren Lager man eine Zeitlang gerne den Vers völlig verbannt hätte, wieder die größere Verserzählung geschichtlich-sagenhaften Inhalts, das Epos, wählte, ist beachtenswert. Hatte Gustav Freytag den Roman als vollen Ersatz für das Epos empfohlen, so trat Hart dagegen grundsätzlich für die alte metrische Form der Erzählung ein, da der Dichter in ihr den Vorzug genieße, „sich mehr auf das Wesentliche beschränken, von tausend Zufälligkeiten des Lebens absehen zu dürfen, nur den Kern der Charaktere und Ereignisse wiedergeben zu brauchen". Auf Grundlage seiner von der Naturwissenschaft bestimmten Auffassung von der frühesten Entwickelung der Menschheit und kritischer Geschichtsbetrachtung entwarf Hart seinen weitausholenden Plan, dessen Ausführung leider im Juni 1906 durch den Tod des in Berlin als Kritiker tätigen Dichters während der Ausarbeitung der Szenen aus der Renaissance allzu frühe abbrach. Bloß die ersten drei Teile (1888 und 1896) des im Sinne Schackscher Kulturdichtungen und wohl auch unter der Einwirkung von Victor Hugos „Légende des Siècles" ersonnenen Werkes haben die Entwickelung der Menschheit vom Keim zum Baum, aus der Kindheit zur Mannheit vorgeführt. Im ersten Geschichtsbilde, „Tul und Nahila", das unter Benutzung von Ernst Haeckels „Indischen Reisebriefen" auf Ceylon spielt, erleben wir, wie das stärkste Menschenpaar aus den feindlich wilden Horden sich zueinander hingezogen fühlt, in Auflehnung gegen das wildtierische Zusammenleben sich in Zuchtwahl und Einzelehe von der Stammes- und Weibergemeinschaft absondert, und wie aus dem ehelichen Zusammenhalten sich allmählich edlere Triebe und größere Fähigkeiten im schweren Kampf ums Dasein entwickeln. In „Nimrod" vollzieht sich dann im Streit der Stämme die Gründung der Alleinherrschaft. „Mose" führt in den Parteiungen der Israeliten, die der Gesetzgebung am Horeb (Sinai) vorangehen, in die Tiefen des religiösen Lebens ein. Die fünffüßigen Verse der in „Nimrod" und „Mose" fast durchweg männlichen Reimpaare hat Hart mit großem technischen Geschick dem wechselnden Stimmungsgehalt anzupassen verstanden. Die anschaulichen Schilderungen der drei großen Menschheitsmomente selbst sind ein rühmliches Zeugnis für die gestaltende dichterische Kraft des gründlich gebildeten Verfassers, der klaren und festgegliederten Gedankengang, neue und alte Kunstmittel harmonisch zu vereinigen weiß. Was Hart als sein Hauptziel bezeichnet, die mit poetischem Realismus dargestellten Personen entlegenerer Zeiten uns als Menschen nahezubringen, ist hier einem ernsten Streben wohl gelungen.

Ereignisse miterlebter großer Tage in dramatischen Bildern vorzuführen, hat Hart bereits 1882 in einer Tragödie „Sedan" versucht; aber die dramatische Gestaltung der nächsten Vergangenheit ist Hart so wenig wie Wildenbruch die epische Schilderung gelungen.

---

2. Die soziale Strömung. Naturalismus und Symbolismus. Die neue Lyrik. Roman und Erzählung.

Wildenbruch wie Anzengruber hatten zunächst bei einem Teile der Jugend freudigen Anklang gefunden; auf die Dauer vermochten sie das Verlangen nach Neuem indessen doch nicht zu befriedigen. Die schon vor 1870 anerkannten literarischen Führer vermochten schließlich beim besten Willen nur in den ihnen gewohnten Gleisen fortzuschreiten, mußten sich, allmählich immer schwächer werdend, wiederholen. Hatte Friedrich Spielhagen 1877 mit seiner „Sturmflut" sich noch an der Spitze des deutschen Romans gesehen, so fragte neun Jahre später schon ein folgender Roman angesichts der politischen und literarischen Zeitströmungen

unsicher „Was will das werden?", um 1889 in einem weiteren Roman offen einzugestehen, „Ein neuer Pharao", d. h. neue Anschauungen und Ziele, neue Mittel für künstlerische Wirkung würden jetzt gefordert. Den meisten bisherigen Vertretern der Literatur wurde aber von seiten der Jugend weder tiefere Teilnahme und Verständnis für frischaufgetauchte Fragen, noch ihrer herkömmlichen, allmählich zur Manier gewordenen poetischen Technik das Vermögen zugetraut, die Wirklichkeit ungeschminkt und naturgetreu wiederzugeben. Der geniale, unglückliche schweizerische Maler und Bildhauer Karl Stauffer-Bern (1857—91) sprach nur aus, was im Reiche der bildenden Kunst und der Dichtung viele empfanden, wenn der unstet Ringende, der in seinem Herzen die Wagnersche „Auffassung von einer geheimen Einheit der Künste" hegte, in einem seiner leidenschaftlichen Sonette „Sempre avanti!" ausrief:

Der Wald ist alt, man muß ihn nächstens fällen
und neuen pflanzen an die alten Stellen.

Über ein halbes Jahrhundert hatten sich die deutschen Dichter meistens als Epigonen ihrer klassischen Literaturperiode gefühlt und die Gelehrten erst recht nicht den Gedanken an eine selbständige Jugend und Zukunft aufkommen lassen. Da lag es ganz im natürlichen Lauf der Dinge, daß in Übertreibung nach der anderen Seite wieder einmal ein junges Dichtergeschlecht auftrat, das gern aller Überlieferung los und ledig geworden wäre und es sich zutraute, eine neue Zeit und Dichtung auf eigene Faust zu schaffen. „Unverständlich" und feindselig standen sich so „die Alten und die Jungen" gegenüber. Ob die letzteren „in ihrem Erdreisten wirklich was Besseres schaffen und leisten, ob dem Parnasse sie näher gekommen oder mit andern Neusittenverfechtern bloß einen Maulwurfshügel erklommen", das schien gerade einem von beiden Parteien anerkannten Dichter wie Theodor Fontane zweifelhaft. Aber einen unbestreitbaren Vorzug sprach Fontane dem neu angehobenen Spiele der Jungen zu:

Eins läßt sie stehn auf siegreichem Grunde,
sie haben den Tag, sie haben die Stunde,
sie beherrschen die Szene, sie sind dran.

Goethe bezeichnete im Vorwort zu „Dichtung und Wahrheit" die Abfassung einer Autobiographie als das Eingeständnis, daß Zeit und Kraft für „mächtig wirksame Ereignisse" vorbei seien. Nun ist es wirklich auffallend, wie seit den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts die sonst in unserer Literatur eher sparsamen Erinnerungen, Lebensberichte, und wie die verschiedenen Namen der Schilderungen eigenen Lebens alle lauten, sich förmlich drängten.

Gelehrte wie Gervinus, Karl von Hase, Leopold von Ranke, Anton Springer, Karl Bartsch, Wilhelm Wackernagel, Moleschott, Vogt, von den Politikern Fürst Bismarck an der Spitze und um den Gewaltigen geschart Theodor von Bernhardi, Karl Biedermann und zahlreiche Heerführer, Schauspieler beiderlei Geschlechts (Friedrich Haase, Ludwig Barnay, Ernst von Possart) und Kunstkritiker, wie der wackere Friedrich Pecht und der alles große Neue begeifernde Eduard Hanslick, Ludwig Pietsch und Wilhelm Joseph von Wasiliewski, sie alle erteilten Auskunft über ihre Erlebnisse. Mochte es ein Zufall sein, daß 1894 unter der Leitung von Karl Emil Franzos siebzehn ältere Dichter sich mit Fulda und Sudermann zusammenfanden, jeder „Die Geschichte des Erstlingswerkes" zu erzählen, so war es kein Zufall, von wie vielen Dichtern seit 1870 Autobiographien veröffentlicht wurden: Bauernfeld, Bodenstedt, Dahn, Ebers, Fitger, Fontane, Freytag, Ganghofer, Grosse, Groth,

Gutzkow, Hamerling, Hansjakob, Heyse, Kurz, Laube, Liliencron, Lingg, Moser, Nissel, Pichler, Putlitz, Joseph Rank, Roquette, Rosegger, Schack, Maximilian Schmidt, Richard Voß, Richard Wagner. Den Dichtern haben sich auch Musiker, wie Robert von Hornstein, und Maler gesellt: der Münchener Franz von Lenbach mit „Gesprächen und Erinnerungen" (1904) und der farbenfroh blickende und rein schaffende Künstler, der wie ehemals Moritz von Schwind als ein Dichter unter den Malern zu preisen ist, der Badenser Hans Thoma mit seinen treuherzigen, anmutsvollen Erinnerungsblättern „Im Herbste des Lebens" (1908). Aber eben aus diesen so individuell reich gestalteten Lebens- und Arbeitsberichten ergibt sich wieder ein ehrfurchtsvolle Achtung heischendes Gesamtbild von den Leistungen der älteren Generation. Nur als bezeichnender Beleg für die übertreibende Erregung, die bei manchen theoretischen Mitläufern der „Moderne" herrschte, verdient es Erwähnung, wenn Leo Berg in Berlin 1888 sich so weit verirrte, die Frage „Haben wir überhaupt noch eine Literatur?" aufzuwerfen und zu verneinen.

Ernster war es natürlich aufzufassen, wenn ein schaffender Dichter wie Karl Bleibtreu, dessen vielseitige und echte Begabung ihn wirklich zu einer führenden Stellung berechtigte, 1886 auf dem blutroten, blitzdurchschwirrten Titelblatt wie im Inhalt seiner Flugschrift aufrief zur „Revolution der Literatur" und dieser von Berlin ausgehende Schlachtruf zum „Kampf ums Dasein der Literatur" nun weiten Widerhall fand. Hatte das in die Reichshauptstadt übergesiedelte westfälische Brüderpaar Heinrich und Julius Hart doch schon zwischen 1882 und 1884 in den sechs Heften der „Kritischen Waffengänge", denen Anfang 1889 ein kurzlebiges „Kritisches Jahrbuch zur Verständigung über den modernen Realismus" folgte, Raum für eine neue Dichtung zu erkämpfen begonnen. Ihre Bedingungen und ihre Art sollten ergründet werden. „Moderne Dichter-Charaktere", welche „die Zeit der großen Seelen und tiefen Gefühle" neu herbeiführen wollten, stellte des Berliners Wilhelm Arent (Arendt; geb. 1864) lyrische Sammlung im November 1884 den alten und veralteten gegenüber. Und wirklich machten Arents „Dichter-Charaktere" so sehr den Eindruck des Neuen, daß sie nicht bloß von Paul Fritsche als „die moderne Lyrikerrevolution" begrüßt wurden. Fünf Jahre später begann in Berlin die Zeitschrift „Freie Bühne" zu erscheinen, die dann, zur „Neuen deutschen Rundschau" (von 1904 an „Die neue Rundschau") erweitert, ein Mittelpunkt der jüngeren Literaten und ihrer Anschauungen in philosophischen und kunstkritischen Fragen wurde. So stand sie der bereits 1874 von Julius Rodenberg ins Leben gerufenen „Deutschen Rundschau" und der 1886 von Karl Emil Franzos gegründeten „Deutschen Dichtung" gegenüber, in denen beiden mehr die ältere Dichtergeneration das Wort führte. Als eine Art Ergänzung zur „Neuen deutschen Rundschau" gründeten Otto Julius Bierbaum und Alfred Walter Heymel „Die Insel", in der während der kurzen Zeit ihres Bestehens (Oktober 1899 bis Juli 1902) neben neuen Werken der fortgeschrittensten Richtung auch solche aus früheren Jahrhunderten Erneuerung fanden, in denen ein jüngster Kühnheit und jüngstem Freiheitsdrange verwandt geglaubter Geist aufleuchtete. Für die Kenntnis der gewagtesten dichterischen Bestrebungen jener Jahre bieten die Monatshefte der „Insel" in ihrer mehr bizarren als erfreulichen äußeren Ausstattung eine ergiebige Fundgrube. Im Frühjahr 1886 gründeten unter Leo Bergs Vorsitz junge Literaten und Studenten den Verein „Durch". Es ist für diesen Verein bezeichnend, daß sein erstes Stiftungsfest in dem Berliner Vorort Erkner gefeiert wurde, wo um Gerhart Hauptmann sich ein Kreis

von Genossen wie Johannes Schlaf, Wilhelm Bölsche, der Vorkämpfer für eine „Poesie auf naturwissenschaftlichen Grundlagen" (1887), und Bruno Wille, der Prediger freireligiöser Gemeinden und „atheistischer Sittlichkeit" (1892), zusammenfand. Berliner und Berlin, dessen mächtig flutendes Leben die Verse des hoffnungsvoll in die dröhnende Bahnhofshalle einfahrenden Julius Hart („Auf der Fahrt nach Berlin", 1882), dessen an grellen Gegensätzen überreiches Straßenleben Karl Henckells „Berliner Abendlied" — beides in Arents „Dichter-Charakteren" — feiern, standen somit bei der neuen Bewegung im Vordergrund. Für ihre Ausdehnung und zur Einschränkung einer von Anfang an drohenden Einseitigkeit aber war es wichtig, daß der frische und kampfeslustige Michael Georg Conrad in München die „Gesellschaft" als „Monatsschrift für modernes Leben in Literatur, Kunst und Wissenschaft" ins Leben rief. Conrads „Gesellschaft" (1885—1902) wurde für einen jüngeren Dichterkreis, an dem aus dem älteren Geibelschen Kreise einzig Heinrich von Reder (vgl. S. 474) sich beteiligte, während von den neu auftretenden bald Wilhelm Weigand in überlegener Bildung und Reife sich hervortat, zur Pflanzschule und zum Turnierplatz. Von ihm aus wurden sofort Paul Heyse und die Seinen in Wolfgang Kirchbachs Satire „Der Münchener Parnaß" angegriffen, hier tummelten sich bald mit kecker Frische satirisch veranlagte Dichter, wie Ludwig Thoma, Joseph Ruederer, Rudolf Presber und der in der Folge so schlimm entartende Frank Wedekind. Es ist zum Teil derselbe Schriftstellerkreis (vgl. S. 565), aus dem dann 1896 die beiden illustrierten Zeitschriften hervorgingen: die sich selbst als „modern in Wort und Bild" rühmende „Jugend" und der gefürchtete „Simplicissimus". Das schonungs- und pietätlose, radikale Witzblatt ist für einen geschichtlichen Überblick der Entwickelung und leider auch der Verbitterung der in früherer Zeit vom „Kladderadatsch" (vgl. S. 480) vertretenen politischen Satire das weitaus wichtigste moderne Beispiel. Die für die neuere Dichtung reichhaltige „Jugend" dagegen zeigt eine so innige und eigenartige Verbindung von Zeichner und Dichter, wie sie wohl nur in der die norddeutsche Absonderung von Ständen und Berufsarten zum Glück nicht kennenden Kunststadt München möglich ist.

Mit Erwähnung der ungleich schärfer gewordenen politischen Gegensätze und des Strebens nach naturwissenschaftlichen Grundlagen für die ehemals als freie Himmelstochter gefeierte Poesie, berühren wir schon einige der Ursachen, die zur Forderung nach einer Neugestaltung, einer Revolution der Literatur, drängten. Was seit den Befreiungskriegen die Besten der Nation ersehnt, wofür sie, jeder mit seinen Waffen, gekämpft hatten, die Einigung des Vaterlandes, war durch die Siege der Jahre 1870/71 erreicht worden. Der im Schoß und Schutz des neuen Reiches herangewachsenen Jugend war das so mühsam Erworbene bereits ein als selbstverständlich ererbter und daher nicht mehr mit der Kampfesbegeisterung geliebter Besitz geworden. Nun enthüllt, wie Goethe beim Abschluß seiner Faustdichtung mahnend erklärte, jedes aufgelöste Problem in der Dichtung wie in der Welt- und Menschheitsgeschichte nur immer wieder ein anderes, das nach erneuter Lösung drängt.

Allein nur verzweifelt langsam wächst das Verständnis heran für die alldeutschen Zukunftsaufgaben des deutschen Volkes. Und doch sollte der Kampf auf Tod und Leben, den „vor des Reiches festem Walle" das Aufgebot der deutschen Ostmark allein durchzufechten hat, sollte die innerhalb des Reiches selbst sich geltend machende Zunahme des Slawentums eine furchtbar ernste Mahnung sein, unseren Blick nicht von innerem Parteizwist bannen und blenden zu lassen. Bloß in einzelnen lyrischen Gedichten oder in

Saars den Deutschen Schulverein feierndem Idyll „Hermann und Dorothea“ (vgl. S. 511) kräuselt leise der draußen tobende Sturm bis jetzt die Wellenoberfläche unserer Dichtung. Klara Viebig (vgl. S. 543) hat sich das Verdienst erworben, in ihrem Roman „Das schlafende Heer“ (1904) die wachsende Polengefahr, auf die schon einstens Gustav Freytag in „Soll und Haben“ hingewiesen hatte, warnend zu schildern. Dagegen hat die streng katholische Romanschriftstellerin Nanny Lambrecht (vgl. S. 543) bei ihrer Schilderung des Ringens zwischen romanischen Wallonen und deutschen Flämen an unserer Nordwestgrenze („Die Statuendame“, 1908) bedauerlichen Mangel an völkischem Empfinden bekundet.

Einen naturgemäß nicht nachhaltigen, aber kurze Zeit um so heftigeren dichterischen Ausdruck des gemeindeutschen Stammesgefühls hat der Burenkrieg hervorgerufen. Fritz Lienhards „Burenlieder“ dürfen als literarisch wertvollste Probe der deutschen Burendichtung gerühmt werden. Gerade im Zusammenhange mit den Erfahrungen des Burenkrieges macht sich erfreulicherweise auch die zunehmende Teilnahme für das Erstarken der deutschen Flotte, die einstens Herweghs Verse (vgl. S. 452) so stürmisch ersehnt hatten, in der Literatur geltend, nicht bloß in zahlreichen Jugendschriften, sondern auch in Werken wie Otto von der Pfordtens lebhaft anschaulicher Dramatisierung aus den Kämpfen der Hanse: „Die Osterlinge“ (1903). Der Erwerb deutscher Kolonien hat der wissenschaftlichen wie der zur Unterhaltung bestimmten Reiseliteratur neue Anregungen gebracht und neue Aufgaben gestellt, seit Hermann von Wissmann zum erstenmal „Unter deutscher Flagge quer durch Afrika“ zog (1889) und Karl Peters, dessen selbständiger Tatkraft wir unseren ostafrikanischen Kolonialbesitz danken, in fast zum epischen Ton gesteigerter Darstellung 1891 die Mühen und gefahrvollen Kämpfe der „deutschen Emin Pascha-Expedition“ erzählte.

War die Teilnahme des Mutterlandes den friedlichen und kriegerischen Erwerbungen in den Kolonien auch nicht immer in dem Grade zugewandt, wie es die Bedeutung dieser Bemühungen für unsere wirtschaftliche Zukunft verdiente, so wurde den schweren Kämpfen und Leiden unserer braven Schutztruppe in Südwestafrika doch außer in einer Reihe einzelner Gedichte wenigstens in zwei bedeutenden Werken ein literarisches Denkmal gesetzt. Divisionspfarrer Max Schmidt, der schon die kriegerische Expedition nach China mitgemacht hatte, hat in ebenso einfach-anschaulicher wie tief ergreifender Weise die eigenen Erlebnisse und Erfahrungen „Aus unserem Kriegsleben in Südwestafrika“ als Augenzeuge erzählt (1907). Gustav Frenssen aber hat das Ärgernis, das er vielen mit seinem Tendenzroman „Hilligenlei“ (vgl. S. 538) gegeben hatte, würdigst gesühnt, indem er in „Peter Moors Fahrt nach Südwest“ (1906) als Dichter, aber unter strenger Einhaltung des wirklichen Verlaufes einen einfachen Soldaten der Marineinfanterie erzählen läßt von Entbehrungen und Gefahren, Mut und Disziplin, wie unsere Krieger, Offiziere und Mannschaften, nach langer, Verweichlichung drohender Friedenszeit sie mit alter deutscher Soldatentreue ertragen und geübt haben.

Von kolonialen Ereignissen gehen auch manche der Bücher aus, die eine eigentümliche Erscheinung der letzten Jahre bilden: die Schilderungen des Zukunftskrieges. Die Spannung der politischen Lage und der Reiz, sich die Wirkungen der neuen Waffentechnik und Luftschiffe auszumalen, gaben Anlaß zu diesen Übertragungen Jules Vernescher Reiseromane auf Kriegsschilderungen, wie „Seestern ‚1906‘“, „Bansai“, Major Hoppenstedts militärwissenschaftliche „Schlacht der Zukunft“ (1907) und des Korvettenkapitäns

Graf Hans Bernstorff „Deutschlands Flotte im Kampf" (1908) sie bieten. Vom literargeschichtlichen Standpunkte aus wird man derartige Bücher als einen Ersatz für die früheren Staatsromane (vgl. S. 56) zu beurteilen haben. Und in solchem Zusammenhange angesehen, erscheinen sie lehrreich, um zugleich die Verwandtschaft und Wandlungsfähigkeit der alten und neuen politischen Phantasien vergleichend zu beobachten.

Allein dies alles sind doch mehr Nebenerscheinungen in der modernen Dichtung. Was dagegen die Literatur bis aufs tiefste erregt und überall im Drama und Roman, im Lied wie in kritischer Betrachtung zum Durchbruch kommt, ist die soziale Frage. Die alten liberalen Forderungen und Errungenschaften, für die ein früheres Geschlecht mit Gutzkows „Rittern vom Geist" und Spielhagens „Problematischen Naturen" sich begeisterte, erscheinen nebensächlich neben der alle Stände durchdringenden, vielgestaltigen sozialen Bewegung. Wie die neuen Anforderungen des Lebens, die wachsende Bedeutung der technischen Wissenschaften das Verlangen nach einer Reform des Unterrichts nicht zur Ruhe kommen ließen, so gerieten mit der Zurückdrängung der alten Sprachen in der Schule auch die auf der antiken Dichtung aufgebauten Muster in Gefahr, an Geltung und Ansehen zu verlieren. Zum Verständnis der mythologischen Anspielungen, die bei den Dichtern der weimarischen Periode und auch noch in der folgenden Romantik unsere ganze Lyrik durchziehen, fehlt heute bereits einem großen Teile der Gebildeten die dafür erforderliche Schulkenntnis. Die einzigartige vorbildliche Größe des „wahrhaft naturfrommen" Goethe mußte freilich gerade von den Freunden der Naturwissenschaft immer mehr erkannt werden. Aber in den unklaren Anfängen der jüngstdeutschen Bewegung liefen, wie einstens bei jener des „Jungen Deutschland", trotzdem manche Angriffe unmittelbar gegen Goethe mit unter. Nicht ihn, erklärte Bleibtreu, sondern den Stürmer Lenz (vgl. S. 284) hätte die deutsche Literatur sich zum Leiter ausersehen sollen.

Wohl lieferte auch noch in Arents „Modernen Dichter-Charakteren" der Berliner Oskar Linke in den Balladen „Omphale" und „Ixion" ein Beispiel für moderne Auffassung antiker Mythen, wie Wildenbruchs „Hexenlied" ins romantische Mittelalter zurückwies. Aber der Jugend mehr zu Danke sang Karl Henckell „Das Lied vom Arbeiter", der, wenn sein Hammer aufs glühende Eisen fällt, gegen das Weltgebot „auf ewig Herr und Knecht" trotzig das Weltgericht herbeiruft, oder Arno Holz, dessen Lied die Dachwohnung aufsucht, aus welcher der Armenwagen das verhungerte Bettlerkind abholt. Die soziale Not ist auch ein Hauptthema in den Schriften des einem alten schlesischen Geschlecht entstammenden Prinzen Emil von Schönaich-Carolath (1852—1908), der als Lyriker („Dichtungen", 1889; 7. Aufl. 1903) wie Erzähler („Geschichten aus Moll", 1884; „Der Heiland der Tiere", 1896) kraftvoll individuelle Begabung geltend macht und im Gegensatze zu seinen Standesgenossen eine im besten Sinne liberale Weltanschauung vertritt. In der Novelle „Bürgerlicher Tod" (1894) schildert er das Elend des vergeblich um Arbeit flehenden Schreibers, der endlich von der Kanalbrücke springt, um durch dies Mittel auf die Not seiner darbenden Familie aufmerksam zu machen. Das Eingreifen amerikanischer Trusts richtet in des Österreichers Philipp Langmann zweiteiligem Drama „Die Herzmarke" (1902) die blühende deutsche Fabrik zugrunde, die ihr Besitzer den Arbeitern zum Eigentum und kollektivistischem Betriebe überlassen hat, lange ehe die alten Staaten mit ihrer schwerfälligen Gesetzgebungsmaschine ihren Kindern Schutz zu schaffen vermögen. Der Streik steht wie in Fuldas Schauspiel „Das verlorene Paradies" (1890) so in einer ganzen Reihe von Dichtungen im

Mittelpunkte. Aber die soziale Frage, die als Arbeiterfrage in Hauptmanns „Webern" dichterisch ihren schärfsten Ausdruck fand, ist auch in der Literatur wie im Leben nicht auf den Fabrikarbeiter beschränkt. Den hoffnungslosen Kampf des braven, altmodischen Handwerkers gegen den Großbetrieb und die Fabrik behandeln nach Zolas Vorbild in „Au Bonheur des Dames" Max Kretzer („Meister Timpe") und Wildenbruch („Meister Balzer"). Über die mühsam unter Heiratsanschlägen versteckte Not der kleinen Beamtenwitwe läßt Sudermann in der „Schmetterlingsschlacht" eine Tendenzrede los, wie er in „Sodoms Ende" sich satirisch gegen das parasitische Treiben des Tiergartenviertels wendet. Von Ernst von Wolzogens humoristischer Schilderung von der Notlage der „Kinder der Exzellenz" bis zu Magdas Auseinandersetzung mit ihrem militärisch-blinden Gehorsam fordernden Vater in Sudermanns „Heimat" und Gabriele Reuters Leidensgeschichte eines jungen Mädchens „aus guter Familie" tönt die Klage über die durch soziale Vorurteile gehemmte Ausbildung der höheren Tochter. Die in zahllosen Lustspielen verspottete Forderung nach freierer Berufstätigkeit des Weibes hat in Wolzogens „Drittem Geschlecht" eine kulturgeschichtlich ernste, in ihrer Mischung von Humor und Ernst höchst lustige Darstellung erfahren. Und wie viele Nachklänge in deutschen Werken verschiedenster Art hat die Forderung der Ibsenschen Nora nach „einer wahren Ehe" geweckt!

Schon bei diesem flüchtigen Überblick wird die Stärke ausländischen Einflusses in der neuesten deutschen Literatur erkennbar. Bei der gern betonten und in vielem auch tatsächlich vorhandenen Ähnlichkeit zwischen Erscheinungen der Sturm- und Drangzeit und der Gegenwart ist doch aus den mancherlei Verschiedenheiten besonders die eine hervorzuheben: die Sturm- und Drangzeit empfand die Abschüttelung der Abhängigkeit von ausländischen Vorbildern und die Ausbildung deutscher Originalität (vgl. S. 234) als ihre besondere Aufgabe. In der jüngstdeutschen Bewegung wie ehemals in den Kreisen des Jungen Deutschland überwog die Nachahmung fremder Literaturen, ja absichtliche Verleugnung nationalen Charakters zeitweise in so bedenklichem Maße, daß Verwahrung und Kampf gegen diese im staatlich gefestigten Deutschen Reiche doppelt befremdliche Ausländerei notwendig wurde. So hat Cäsar Flaischlen (geb. 1864 in Stuttgart), obwohl selbst der naturalistischen Richtung angehörend, schon 1894 in „Neuland" die engere Heimat mit ihrer Stammeseigenart als den „steten Nährboden" jeder Kunstentfaltung bezeichnet. Und wenn Flaischlen in dieser für die Kenntnis der ganzen realistischen Bewegung wichtigen „Sammlung moderner Prosadichtungen" die Verfasser, unter ihnen Liliencron, Bierbaum, Conrad, die beiden Harts, Halbe, Hartleben, Heinz Tovote, nach ihrer Stammesangehörigkeit einreihte, so lag darin zugleich eine Absage an jene, welche der deutschen Kunst das „Berliner Großstadtprodukt" als einzig gültiges Muster aufdrängen möchten. Noch entschiedener wurde in Wilhelm Arents „Musenalmanach für das Jahr 1897" den mit ihm „Auf neuen Bahnen" (1897) eine neue deutsche Kunst Suchenden „das Ideal der Scholle" der „Welschen Weisheit" entgegengestellt. Nur auf dem Heimatboden könne der Wahrheitstempel der neuen Literatur errichtet werden.

Freilich waren nun gerade nach 1870 in den fremden Literaturen so bedeutende Männer und Werke hervorgetreten, der bildenden Kunst wie der Dichtung in so verlockender Fülle neue, große Ziele gesteckt worden, daß eine Einwirkung des Auslandes auf unser Dichten und Denken notwendig erfolgen mußte.

Im Jahre 1871 ließ der Südfranzose Emil Zola (1840—1902) den ersten, 1893

den abschließenden zwanzigsten Band seiner „natürlichen und sozialen Familiengeschichte“ der Rougon-Macquart erscheinen. Wie anfechtbar Zolas Theorie von der Übertragung der naturwissenschaftlichen (experimentalen) Methode auf die Kunst auch sein mag, als Romanschriftsteller hat der Schüler Balzacs und Flauberts seine Lehren praktisch mit glänzendem Geschick und machtvoller Wirkung betätigt. Den Streit der verschiedenen Kunstrichtungen: die Manier der alten Kompositionsweise im Gegensatz zu rücksichtslos ungeschminkter Wiedergabe der Wirklichkeit, deren von uns gerade ins Auge gefaßter Teil durch unser persönliches Temperament angeschaut und widergespiegelt wird, hat Zola in dem Bande „L'Art“ seiner Romanreihe derart geschildert, daß dieser Roman selbst wiederum ein wichtiges Dokument für die Geschichte der ganzen Bewegung geworden ist. Früher als in der Dichtung ist ja die Forderung getreuerer Wirklichkeitswiedergabe der Natur selbst, wie sie in freier Luft (plein air) statt innerhalb der vier Wände des Ateliers uns erscheint, von der Schule von Barbizon (Dörfchen beim Walde von Fontainebleau), von den bahnbrechenden französischen Meistern wie Courbet und Manet vertreten und erfüllt worden. Gleichzeitig mit Zolas Einwirkung auf die literarischen Theorien machten sich die Vorbilder der französischen Freilichtmalerei und des Impressionismus in den Kreisen der deutschen Maler geltend. Nur fanden sich innerhalb der deutschen Künstlerschaft bessere Meister als in der Literatur, um die empfangenen Anregungen selbständig weiterzubilden. Wenn Zolas Romanreihe durch alle Kreise vom Napoleonischen Staatsstreichminister bis zur Pariser Dirne Nana leitet, die Fäulnis des Bürgertums wie das Getriebe des Großwarenhauses und den stillen Bischofssitz schildert, so wendet der zergliedernde Beobachter doch den verkommensten Arbeitern der Großstadt („L'Assommoir“) besondere Teilnahme zu. Zolas Schilderung des Streiks im Kohlenbergwerk („Germinal“) ist vielleicht der ergreifendste und für die Kenntnis der Arbeiterverhältnisse wertvollste Roman der letzten Jahrzehnte.

Indem Zola die Wirkungen krankhafter Vererbungen durch alle Zweige der Familie Rougon-Macquart nachweisen will, stellt er sich auf naturwissenschaftlichen Boden. Darwin und die Ergebnisse der neueren Psychologie, die, selbst wieder auf naturwissenschaftlicher Grundlage beruhend, innerhalb der philosophischen Studien immer mehr die Vorherrschaft gewinnt, wirken zusammen. Im besonderen macht die von dem Italiener Cesare Lombroso („Das Verbrechen als soziale Erscheinung“) ausgehende Begründung der durch körperliche und geistige Minderwertigkeit (Entartung) wie durch seine Umgebung (Milieu) geminderten Verantwortlichkeit des einzelnen ihren Einfluß in der Dichtung geltend. Für die litergeschichtliche Betrachtung hat der französische Kulturhistoriker Hippolyte Taine die Milieulehre, die den einzelnen Menschen und sein Wirken aus seiner Lebensstellung und Umgebung zu erklären strebt, einflußreich ausgebildet.

In Henrik Ibsens „Gespenstern“ hat die Darwinsche Vererbungslehre ihre schärfste Ausprägung im Drama gefunden. Der gewaltige Norweger (geb. 1828 zu Skien, gest. 1906 zu Christiania) ist wie kein anderer nichtdeutscher Dramatiker außer Shakespeare völlig einer der Unseren geworden, so daß man beinahe versucht wäre, seine Dramen als Bestandteile der deutschen Literatur zu nehmen; und doch wurzelt jedes von ihnen unlöslich in dem Boden seines zwischen Fjord und Fels eingeengten nordischen Heimatlandes. Keineswegs internationalen Lebensanschauungen entsprechend, sondern aus ganz bestimmten norwegischen Verhältnissen erwachsen dem grübelnden Dichter seine höchst eigenartigen, absonderlichen Probleme, für deren Lösung der Bühnenkundige sich

bei den bürgerlichen Stücken seiner späteren Schaffenszeit seine eigene analytische (Entwickelungs-) Technik mit Meisterschaft ausgebildet hat. Er zieht gleichsam nur die letzte, notwendig zur Katastrophe führende Folgerung aus der Vorgeschichte seiner Personen, die wir in der scharf zusammengefaßten Handlung selbst aus den unausweichlichen Nachwirkungen ihres früheren Verhaltens und ihrer Charaktere erfahren. Nicht die bald mehr naturalistische, bald mehr symbolistische Färbung seiner Werke, sondern die mächtige Persönlichkeit ihres Verfassers, die wir überall herausfühlen, verleiht Ibsens vielgestaltigen, gedankenschweren Werken ihre unwiderstehliche tiefe Wirkung. Natürlich vermochten daher Ibsens deutsche Nachahmer — und auf Schritt und Tritt wird in unseren dramatischen Erzeugnissen diese Nachahmung bemerkbar — nur Äußerlichkeiten Ibsens sich anzueignen.

Um Ibsen als ihr Haupt schart sich nun eine ganze Gruppe skandinavischer Dichter, die wie Ibsens norwegischer Gegner Björnstjerne Björnson, der krankhafte, unerquickliche Schwede August Strindberg in Dramen und Novellen oder wie die Norweger Jonas Lie, Alexander Kielland, Selma Lagerlöf, die Dänen Jens Peter Jacobsen („Niels Lyhne“, 1880) und Rudolf Schmidt bloß als erzählende Dichter auf die deutschen Schriftsteller und Leser gewirkt haben. Neben Zola und den Norwegern waren es dann vor allem die Russen Feodor Dostojewski und Graf Leo Tolstoi (geboren 1828), die tiefere Einwirkung ausübten. Im Jahre 1881 erschien die deutsche Übertragung von Dostojewskis psychologischem Verbrecherroman „Raskolnikow“, in dem ein noch über Zolas krasse Schilderungen hinausgehendes Abbild düsterster, quälender Wirklichkeit geboten wird. Wolfgang Kirchbachs bäuerliches Trauerspiel „Waiblinger“ (1886; vgl. S. 526) kann als eine freie dramatische Umdichtung des russischen Romans auf einem nach Anzengrubers Beispiel gehaltenen Hintergrunde gelten. Graf Tolstoi, der in manchem Zuge seiner Persönlichkeit und seines Wirkens an Jean Jacques Rousseau gemahnt, hat nicht mit seinen früheren Werken, unter denen „Krieg und Frieden“ vielleicht den besten Roman des ganzen 19. Jahrhunderts bildet, sondern erst mit den von ethisch-religiösen Ideen bestimmten Werken seiner späteren Jahre seiner Dichtung Bürgerrecht in Deutschland erworben. Wie Björnson im ersten Teile seines erschütternden, bühnenwirksamen Dramas „Über die Kraft“ den alten Kirchenglauben an der Frage der Möglichkeit von Wunder und Gebetserhörung scheitern läßt, um dann in dem auf dem Theater weniger erfolgreichen zweiten Teil im erbarmungslosen Kampfe zwischen Arbeiter und Fabrikant nach der Niederlage beider Parteien die einzig Hilfe gewährende Macht des Mitleids anzurufen, so wendet sich Tolstoi gegen Staat und Kirche, die Christi Namen im prunkenden Schilde führen, den Lehren des Evangeliums aber in ihrem ganzen Wesen und Wollen abgewandt erscheinen. Der Dichter und Denker Tolstoi verlangt, im Völkerstreite wie im täglichen Leben Ernst zu machen mit Jesu Lehre der allgemeinen Menschenliebe und Versöhnung. Es ist ganz im Sinne des von Tolstoi leidvoll empfundenen Gegensatzes, wenn Max Kretzer mitten in den mit kühler Klugheit geregelten kirchlichen und bürgerlichen Institutionen Berlins dem verzweifelnden Arbeiter zum Troste „das Gesicht Christi“ auftauchen läßt.

Ist in den Tagen der alten Romantik das Bündnis zwischen Religion und Dichtkunst meistens ein recht äußerliches geblieben, so sehen wir in Richard Wagners „Parsifal“ und Leo Tolstois späteren Werken den Sinn des Bildners und Denkers sich von allem äußeren Wesen, Form und Schein abwenden, um den innersten Kern des Christentums mit schmerzlich-mitleidvoller Sehnsucht zu erfassen, des Heilands Heilslehre der ringenden Menschheit aufs neue,

sei's im Kunstwerk, sei's im mahnenden Worte, zu Gemüte zu führen. Aber im schärfsten Gegensatze dazu gewinnt auch die glänzend vorgetragene Lehre gerade desjenigen Philosophen weite Verbreitung, der am rücksichtslosesten allen christlichen Ideen den Krieg bis aufs äußerste erklärt hat, Friedrich Nietzsches „fröhliche Wissenschaft" vom Übermenschen.

Erst nach 1870, Hand in Hand mit der steigenden Anerkennung Richard Wagners, war auch die wissenschaftliche Anerkennung Schopenhauers und seine Verbreitung in weitesten, verschiedenartigen Berufskreisen gewachsen. Schopenhauers Werke begleiteten und stärkten, wie Karl Peters (vgl. S. 517) erzählt, den wagemutigen Entdecker auf seinem Zuge in das Innere Afrikas. Nur vorübergehend dagegen war das Aufsehen, das Eduard von Hartmann mit seiner „Philosophie des Unbewußten" (1869) erregte. Als Weihegabe zu den Bayreuther Festspielen von 1876 hatte der dem Schöpfer des Nibelungenringes damals noch verbundene Verfasser der „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" (1872), Friedrich Nietzsche (1844—1900), als eine seiner „Unzeitgemäßen Betrachtungen" die von wärmster Bewunderung für den Meister überströmende Charakteristik „Richard Wagner in Bayreuth" veröffentlicht. An der christlichen Gestaltung aber, die Brünnhildes Liebesvermächtnis als erlösendes Mitleid im „Parsifal" fand, nahm Nietzsche so heftigen Anstoß, daß er sich nun in leidenschaftlicher Verbitterung gegen den „Schauspieler" Wagner wandte. Wie früh und wie stark Nietzsches sich vorbereitende geistige Erkrankung auf seine nach 1876 geschriebenen Werke eingewirkt haben mag, läßt sich nicht bestimmen. Aber gerade in diesen späteren Büchern („Morgenröte", 1881; „Götzendämmerung", 1889) begann der geistreiche Aphorist seine vor keiner Autorität wie vor keiner Folgerung zurückscheuende Weltanschauung zu entwickeln: die von der Jugend ebenso gierig aufgegriffenen wie leicht mißverstandenen und auf bedenkliche Irrwege führenden Lehren „Jenseits von Gut und Böse" und das Evangelium vom „Übermenschen" („Also sprach Zarathustra", 1883—91). In seinen Aphorismen wie in den leidenschaftlichen Ausführungen seiner Schilderungen zeigt Nietzsche Sprachgewalt und Dichtergabe („Gedichte und Sprüche", 1898). Aber der um jeden Preis nach aufsehenerregend neuen Anschauungen Hastende ist weder für das Erkennen noch das sittliche Handeln zum Führer geeignet: so groß sein Einfluß auf die Jugend und Literatur ist, so verderblich zeigt sich die schwerlich langandauernde Vorherrschaft der in blendenden Trugschlüssen und Sucht nach Paradoxen sich überstürzenden Philosophie Nietzsches.

Nietzsche betätigt als Philosoph und Moralist nur den in den letzten drei Jahrzehnten die ganze Literatur und Kunst beherrschenden Trieb nach Erneuerung, „Umwertung" des alt Anerkannten, zu lange in Geltung Bestehenden. Ihr Feldgeschrei und vermeintliches Ziel fanden Dichtung und Malerei im Naturalismus, dessen lange vor Zola vorhandene Ansätze in der Literatur doch durch den Verfasser des drame et roman experimental am wirksamsten zusammengefaßt und zur Geltung gebracht wurden. Indessen zeigt sich gerade in den Werken des naturalistischen Führers, daß mit der bloßen, wenn auch noch so treuen Wiedergabe der scharf erkannten, doch durch das Temperament des Beobachters stets individuell gefärbten Wirklichkeit die Aufgaben der Dichtung unmöglich bewältigt werden können. Wenn Zola aus dem verschütteten Kohlenbergwerk und der furchtbaren Niederlage der Arbeiter uns herausführt und aus dem schwarzen Boden das ewig sich erneuende Frühlingswunder der alten Mutter Erde hervorsprießen läßt („Germinal"), oder wenn die führerlos dahinbrausende Lokomotive dem Leser das Gefühl wecken soll, wie kopflos Frankreich von seinen Beherrschern in den Krieg gejagt wird („La bête humaine"),

so greift der naturalistische Theoretiker als ausübender Dichter eben selber zu symbolistischen Hilfsmitteln. Es lag in der notwendigen Folgerichtigkeit der Dinge, daß die Mode des Naturalismus in raschem Umschlag unmittelbar durch die des Symbolismus abgelöst wurde.

Um die Neuheit von Naturalismus wie Symbolismus ist es nun freilich nicht zum besten bestellt. Schon Opitz hatte erklärt, daß die „ganze Poeterei im Nachäffen der Natur bestehe". Im Namen der Naturwahrheit sind Boileau und Gottsched wie nach ihnen die deutschen Stürmer und Dränger, die italienischen und französischen Romantiker gegen die jeweilig herrschende Literatur ebenso zu Felde gezogen wie im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts Zola und seine Schüler, die italienischen Veristen und die deutschen Naturalisten gegen die im Besitz gealterte Literatur. In der Renaissance hielt man die Schäferdichtung für naturwahr, und in den Tagen der weimarischen Blütezeit entrüstete man sich über den niedrigen, gemeinen Naturalismus in Goethes „Wilhelm Meister", ja man fand ihn sogar zu stark bei Schillers Mortimer. Schiller und Goethe sprachen harte Worte gegen die schale und servile Naturnachahmung, aber wenn Goethe die Griechen als beste Lehrmeister empfahl, so tat er es mit der Begründung, daß wir durch Hilfe derer, welche die Natur mit so großen Augen angesehen hätten, eben am besten die Natur kennen lernten. Seit Homer gilt ja die Natur als das nachzuahmende Vorbild aller Dichtung. Allein wie die eine Zeitlang geübte Schilderung allmählich immer mehr konventionelle Züge annehmen muß, so erscheint dem geschärften oder bloß auf anderes gerichteten Blick der Jugend zuletzt lebensfremde Manier, was erst als naturwahre Kunst gegolten hatte. Anderseits haben aber Goethe und Schiller es ausgesprochen, daß jede wahre Kunst symbolisch sein müsse. Bezeichnenderweise hat Goethe gerade bei seinen von den Zeitgenossen als naturalistisch verurteilten „Lehrjahren" den symbolischen Gehalt des Ganzen hervorgehoben. Auf Zolas wirkungsvolle Verwendung des Symbolismus wurde eben hingewiesen. Wenn Ibsen in den „Stützen der Gesellschaft" und „Hedda Gabler" scharf nach dem Leben Verhältnisse und Menschen schildert, so stellt er doch in seinem Erstlingsdrama „Catilina" (1849), wie in seinem dramatischen Epilog „Wenn wir Toten erwachen" (1899) den Helden zwischen zwei völlig symbolische Frauengestalten, die im Epilog sogar in den Namen „Maja" („täuschender Weltwahn") und „Irene" („Friede") den verborgenen tieferen Sinn des Dramas deutlichst aussprechen. Schon ehe das Vorbild der Dramen und Gedichte des Belgiers Maurice Maeterlinck (geb. 1862), als des modernen Hauptvertreters der symbolistischen Richtung im französischen Sprachgebiete, zu wirken begann, hatte sich gezeigt, daß die neue Kunst auch dieses alten Hilfsmittels nicht entbehren könne.

Weder Naturalismus noch Symbolismus sind ein Neues oder auch nur in ihrer modernen Anwendung etwas von früherem fest Unterscheidbares und klar Bestimmbares. Beifall und Widerspruch weckte die jüngere Literatur, indem sie — und darin hat sie zweifellos recht — in Erzählung wie Drama der alten Forderung Genüge zu tun suchte, die schon Shakespeare seinen Prinz Hamlet aussprechen läßt: „Des Schauspiels Zweck, sowohl anfangs als jetzt, war und ist, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eignen Züge, der Schmach ihr eignes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen." Um diese Aufgabe zu erfüllen, mußten aber Dichter und Maler den Umkreis ihrer Beobachtungen erweitern. Im Zeitalter der sozialen Frage und der Sozialdemokratie glaubte die Kunst sich auch der Vorführung des einfachen Arbeiters, der düster-schmutzigen Welt des Vagabunden und des „Nachtasyls", wie der Russe

Maxim Gorki beide aus eigenster Erfahrung in Novelle und Drama geschildert hat, nicht entziehen zu dürfen. Es ist ein humoristischer Roman, in dem Wolfgang Kirchbach 1892 ausmalte, wie ein strebsamer Privatdozent für Nationalökonomie, der nach dem Vorbild von Paul Göhres Buch „Drei Monate Fabrikarbeiter" das Stromerleben aus eigener Teilnahme „Auf der Walze" kennen lernen wollte, fast nicht mehr den Rückweg in die gute Gesellschaft aus dieser Verkleidung zu Studienzwecken gefunden hätte. Aber Kirchbachs Erzählung ist trotz der lustigen Einkleidung bezeichnend für die dann in Gorkis Schriften so lebhaft bewunderte Richtung.

Die ganze Häßlichkeit, die in solchen untersten Schichten der Gesellschaft, bei den Ausgestoßenen und Enterbten, heute noch herrschen muß, hat schon längst, ehe es naturalistische Theorien gab, der Engländer Charles Dickens ohne Scheu in manchem seiner Romane enthüllt. Niederländische Maler wußten auch Gemeines und Häßliches gefällig wiederzugeben. Dickens wie von ihm lernend Kirchbach haben aber diese Häßlichkeit gemildert durch die Beimischung eines starken Zusatzes von Humor. Den nach naturalistischen Theorien arbeitenden Dichtern und Malern fehlte nicht bloß meistens dieser mildernde Humor. Sie verfielen großenteils der Einseitigkeit, dieses Schmutzige und Häßliche, gerade die widerlichsten Erscheinungen modernen Großstadtlebens als das ganze Leben, für die einzige und wesentliche Wahrheit zu halten. Mag man indessen die Berechtigung der „Kleinleutedichtung" noch so vorurteilsfrei anerkennen, so erscheint es doch als ein übler Irrtum, nur in diesem engen Umkreise die Naturtreue finden zu wollen. Wenn Fritz von Uhde auf seinen Christusbildern den Tröster unter die Armen und Leidenden, deren Aussehen dem unserer Zeitgenossen nachgebildet ist, treten läßt, so übt er nicht bloß ein von den früheren Malern gleichfalls ausgeübtes Recht der Beibehaltung des eigenen Zeitkostüms aus, sondern stellt uns damit auch sinnig und bedeutsam vor Augen, daß die altehrwürdigen heiligen Gestalten für die Gegenwart noch lebendig weiter zu wirken vermögen. Es ist aber nicht berechtigt und unpoetisch, wenn, wie z. B. in Hauptmanns „Fuhrmann Henschel", die breite Vorführung der stumpfsinnigsten Gesellen der gemeinsten Wirklichkeit den einzigen Inhalt einer Dichtung ausmacht, ohne daß eine höhere Idee, ein Aufblick aus diesem engen Kreise uns über die Ausmalung des Kleinlichen und Niedrigen hinaushebt. Wenn ein großer Teil der Dichtungen, vor allem der Dramen, dabei zugleich eine scharf zugespitzte oppositionelle Tendenz hervorkehrt, gegen die geltende gesellschaftliche Ordnung und bestimmte Einrichtungen, wie etwa das Duell, die rechtliche Benachteiligung der Frau und Tochter, die schroffe Absonderung der Stände, sich wendet, so spiegelt die Dichtung eben nur Zeitströmungen wider. Sie untersteht dabei aber der ästhetischen Forderung, diese Kritik nicht plump und aufdringlich in Tendenzreden nach Art des Grafen Trast in der Sudermannschen „Ehre" oder des Sozialdemokraten Loth in Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang" zu üben, sondern durch Handlung und Charakter selbst, also mit künstlerischen Mitteln, Wirkungen zu erzielen.

Freilich ist durch äußerst unkluge Maßregelungen diese Opposition in der Literatur geradezu künstlich großgezogen worden. Man hätte es doch nicht für möglich halten sollen, daß nach den mit dem Erwürgungsversuch gegen das Junge Deutschland gemachten Erfahrungen (vgl. S. 418) sich ein Berliner Polizeipräsident finden könnte, der 1891 gelegentlich der Uraufführung von „Sodoms Ende" die Kraftprobe anstellen würde, die ganze moderne Richtung in der Literatur zu unterdrücken, „weil sie uns nicht paßt". Die unter der Herrschaft des „neuen Kurses" sich ständig erweiternde Kluft zwischen allem Großen

und Zukunftskräftigen in unserer bildenden Kunst und Dichtung einerseits, der von der preußischen Hof- und Staatsmacht begünstigten Dekorationskunst und poetischer Minderwertigkeit anderseits ist von jedem vaterländisch Gesinnten geradezu als ein nationales Unglück zu beklagen, von dem man nicht wähnen sollte, daß es mit oberflächlichem Spott abzutun ist. Es ist eine für den ganzen Charakter unserer gegenwärtigen Literaturentwickelung derart bezeichnende Erscheinung, daß sie in einer späteren geschichtlichen Betrachtung unseres Zeitabschnittes aufs stärkste hervortreten wird, wie immer man auch über die heute modernen Richtungen dann urteilen mag. Den einzelnen Werken selbst ihre geschichtliche Stellung zu bestimmen, über ihren wirklichen Wert oder Unwert zu urteilen, das ist bei der sich stets noch steigernden Massenhaftigkeit der Produktion, dem raschen Auftauchen und Versinken undankbar und mißlich. Dauert doch der Erfolg nur weniger Dramen und Romane über eine Spielzeit, über ein oder zwei Jahre hinaus!

Welch große oder geringe Bedeutung man indessen den tönenden Schlagworten des Naturalismus und Symbolismus, der neuen internationalen Strömung und der Heimatkunst beimessen mag, wie schwer selbst der nach geschichtlicher Beurteilung Strebende als Mitlebender und daher oft von vorübereilenden Augenblicksströmungen Mitergriffener das „von der Parteien Gunst und Haß" bald über Gebühr erhobene, bald unbillig zurückgesetzte einzelne Werk geschichtlich richtig einzuschätzen vermag: ein Verdienst wird man der ganzen neueren Literaturbewegung nicht absprechen können. Indem sie einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen der Dichtung und den nach Lösung ringenden Fragen und Aufgaben der Gegenwart herstellte, hat sie die bedenklich eingeschlummerte Teilnahme an der Dichtung wieder belebt und gestärkt. Vor allem bewährte sich dies erfreulichst in dem Zweige der Dichtung, der am meisten unter der herrschenden Teilnahmlosigkeit zu leiden gehabt hatte, in der Lyrik. Ihren von Ferdinand von Saar gesungenen Lobspruch wählten sich die studentischen Neubegründer des Göttinger Musenalmanachs zum Wahlspruch:

> Immer und ewig
> bleibst du, hochaufstrebende Lyrik,
> Blüte und Krone der Dichtkunst.

Wilhelm Arents schon wiederholt genannte lyrische Sammlung „Moderne Dichter-Charaktere", welche 1884 die ersten und sehr geschickt ausgewählten Proben der „neuen Lyrik" veröffentlichte, ist zwar nicht, wie Karl Henckell im Vorwort hoffte, zu einem dauernden lyrischen Jahrbuch geworden, aber bald folgte der Arentschen Auswahl eine alte und doch neue Erscheinung: die längst entschlafenen Musenalmanache (vgl. S. 247) lebten wieder auf.

Zwar Arent selbst ließ seinen zwanglosen Heften für Produktion und Kritik, „Die Musen" (1895—96), erst von 1897 an Musenalmanache als „Blätter neuer deutscher Literatur und Kunst" folgen, aber schon 1890 einte der Leiter der Münchener „Allgemeinen Zeitung", Otto Braun, Vertreter der älteren Richtung zu einem nach langer Pause wieder erscheinenden „Cottaschen Musen-Almanach" (1891—1900), dem Bierbaum sofort in München einen „Modernen Musenalmanach" (1891—94) entgegenstellte. Das beste Zeichen für die neuerwachte Teilnahme an der Lyrik aber war es, daß nach dem 1896 von Göttinger Studenten gegebenen Beispiele bald mehrere deutsche Hochschulen mit studentischen Musenalmanachen folgten: Berlin für 1897, München und Marburg für 1901, Leipzig für 1904, Breslau und Halle für 1909. Freilich enthüllte der Berliner Almanach in geradezu erschreckender Weise, wie unter dem Einflusse der mißverstandenen Lehren Nietzsches und großstädtischer Blasiertheit und Sittenverderbnis der von undeutschen Elementen angeleiteten Jugend moralisches und ästhetisches Gefühl zugleich in die Irre gerieten. Verhöhnung der Sitte kann trotz Berufung auf Nietzsche nimmermehr die mangelnde

Begabung ersetzen. Aber von der „nichtssagenden Greisenhaftigkeit" des Berliners hebt der Göttinger Almanach (1896—1901) sich durch einen Zug echter studentischer Frische und deutschen Gemütslebens wohltuend ab. Schon der Leiter des ersten Jahrganges, der jung gestorbene Karl von Arnswaldt, bewährte in der Sammlung seiner „Gedichte" (1897) warmes und wahres poetisches Empfinden.

Der im Göttinger Musenalmanach für 1898 als Mitarbeiter und Vorredner zuerst hervortretende Freiherr Börries von Münchhausen (geb. 1874 zu Hildesheim) zeigt nicht eben eine umfassende Begabung und in seiner bis jetzt neuesten (dritten) Sammlung, dem „Ritterlichen Liederbuch" (1904), auch keinen Fortschritt gegen die 1901 ausgegebenen „Balladen". Aber in adligem Selbstgefühl des in treuvererbtem Boden wurzelnden Sprossen altrühmlichen Geschlechts setzt er mutig sein stolzes „Das sind wir!" der modernen Zeit entgegen. Er singt aus Studenten- und Reisetagen; keimende heiße Liebe und das ernste Gefühl der Vergänglichkeit finden gedrängten Ausdruck, der überall das bestimmte Gepräge einer in sich gefestigten Persönlichkeit trägt. Seinen Ehrenplatz in der neuesten Lyrik sichern Münchhausen aber seine Balladen, deren Stoffe er seiner Neigung nach gleich seinen Vorbildern Uhland und Dahn in der Vergangenheit („Juda", 1900) sucht.

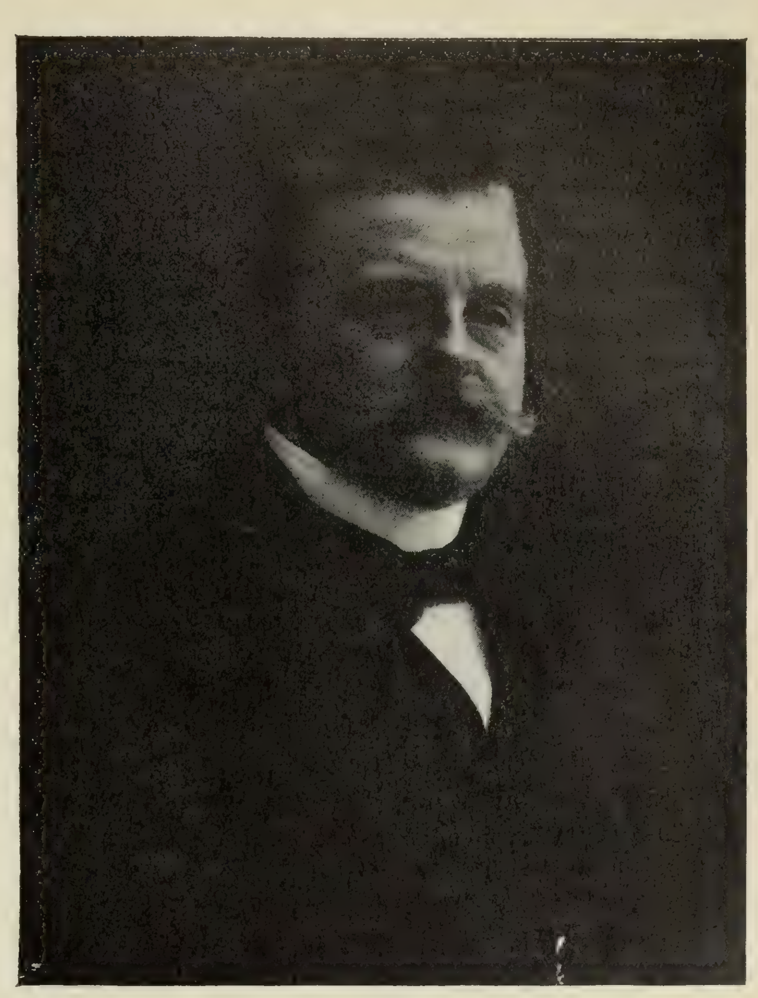
Auch unter den 28 Balladen sind nicht sämtliche gleich wertvoll. Allein besseres als die Erzählung, wie in wilder Sturmnacht die Toten kommen, den Strandraub der mörderischen „Fischer von Svendaland" zu strafen, und des Pastors Bericht über den Verlust seiner Kinder im „Totspieler" ist nach Goethe in der deutschen Ballade nicht entstanden. Der den roten Mund der stolzen Königin küssende glückselige „Page von Hochburgund", die grausige Todestreue der Geliebten in der „Glocke von Hadamar" wecken in Lust und Leid tiefste Gefühle. Form und Gedanke, Wollen und Können sind hier von gesunder Naturkraft geeint. Münchhausens Gedichte bilden einen Beweis für die ungeschwächte Lebenskraft der alten Balladenform, sobald nur der rechte Schmied das Edeleisen zu hämmern kommt. Weniger glücklich dagegen erwies sich Münchhausen in seinen theoretischen Untersuchungen über Wesen und Aufgabe der Ballade.

Vor allen in der Balladendichtung hat auch der Karlsruher Heinrich Vierordt (geb. 1855), der in „Vaterlandsgesängen" 1903 seine alemannische Heimat, wie vorher in den „Akanthusblättern" (1888) und den „Gemmen und Pasten" (1902) griechische und italienische Reiseeindrücke besungen hatte, alte Töne mit neuem Reiz erklingen lassen, überall feines Kunstgefühl und Wahrheit der Empfindung offenbarend. Dem kurländischen Freiherrn Jeannot Emil von Grotthuß (geb. 1865 zu Riga) verdanken wir nicht bloß im „Baltischen Dichterbuch" (1894) eine treffliche Auswahl der in den Ostseeprovinzen gerade im 19. Jahrhundert reich blühenden deutschen lyrischen Dichtung von der „livländischen Chronik" des 13. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Grotthuß, der als Leiter der rasch zu vollverdientem Ansehen und großer Verbreitung gelangten Monatsschrift „Der Türmer" (seit 1898) und des „Türmerjahrbuchs" (1902—09) beiden ihre auf allen Gebieten vornehm-charaktervolle, freie und deutsche Richtung bestimmt, hat sich mit „Gottsuchers Wanderliedern" (1898) auch als selbständiger Dichter bewährt.

Aus der 1884 in Arents „Dichter-Charakteren" vereinten Schar von dreiundzwanzig Lyrikern haben nur wenige sich Anrecht auf mehr als augenblickliche Bedeutung in der Geschichte der neueren lyrischen Dichtung errungen, und auch diese sind recht verschiedene Wege gegangen.

Der eine Zeitlang dem Münchener Dichterkreise angehörende Sachse Wolfgang Kirchbach (geb. 1857 zu London, gest. 1906 zu Lichterfelde) hat sich in lyrisch-epischen Gedichten (1883), in Novelle und Roman, im phantastischen, geschichtlichen und realistischen Drama wie als Kritiker („Ein Lebensbuch", 1886) und in religionsphilosophischen Studien vielfach versucht; sein (bereits S. 521 erwähntes) Drama „Waiblinger", das Motive aus Dostojewskis „Raskolnikow" in Anzengrubersches Bauernmilieu verlegt, wurde sogar von Ibsen als ein „bemerkenswertes Schauspiel" seinen Freunden zum Lesen empfohlen.

Allein trotz wiederholter vielversprechender Anläufe ist es Kirchbachs außergewöhnlich reicher Begabung doch nicht gelungen, auf einem dieser Gebiete sich über die Menge der Mitbewerber zu erheben. Otto Erich Hartleben hat sich weder in seinen frivolen „Versen" (1895) noch in ihrer sehr mit Unrecht als „Reife Früchte" bezeichneten Fortsetzung (1902) als zur Lyrik Berufenen bewährt. Seine Bedeutung liegt im Drama, während Karl Bleibtreu (vgl. S. 535) auch in den lyrischen Beiträgen zur Arentschen Sammlung wie überall sich als den in „Unrast" neue Bahnen Anstrebenden zeigt. Welch seltsame Wege bei diesem Pfadsuchen indessen zuweilen eingeschlagen werden, dafür bietet der in Berlin lebende Arno Holz (geboren 1863 in Rastenburg) einen Beleg. Er, der in den „Modernen Dichter-Charakteren" trotz seines Naturalismus noch entschiedenes Gewicht auf formale Ausbildung legte, erklärte 1899 in der „Revolution der Lyrik" nicht nur dem Reim und dem regelmäßigen Verse, sondern selbst den freien Rhythmen den Krieg zugunsten einer zerhackten Prosa, deren in seiner gesuchten Einfachheit unfreiwillig, aber im höchsten Grade komischer Inhalt diesem kindischen Lallen allerdings entsprach. Und bald darauf (1903) gefällt sich Holz wieder darin, seine Formkunst spielen zu lassen, indem er „Auf einer alten Laute" den Schlesiern des 17. Jahrhunderts ihre sinnlichen Lieder nachsingt, „Aus Urgroßmutters Garten einen Frühlingsstrauß aus dem Rokoko" gar zierlich pflückt (vgl. S. 29). Er bietet damit ein Beispiel, daß man auch in der Dichtung wie sonst in Architektur und Kunstgewerbe statt des nicht auffindbaren neuen Stils sich damit begnügt, einen Spaziergang durch die Stilarten der vergangenen Jahrhunderte zu machen. Und doch finden sich in Holz' Gedichten auch rührend einfache Klänge echter Empfindung, wie in dem Ausruf des ihrem gefallenen Sohne nachtrauernden alten Mütterleins beim Vorbeizug von des Kaisers jungen Soldaten: „So einer war auch Er!"



Nach Photographie von Hofphotograph M. Creutz in Hamburg.

Dem in Arents Anthologie angeschlagenen radikal sozialistischen Tone blieb der Hannoveraner Karl Henckell (geb. 1864) auch treu in seinen von 1884 („Poetisches Skizzenbuch") bis 1903 („Neuland" und „Mein Liederbuch") herausgekommenen Gedichtsammlungen. Aber diese stürmischen Anklagen gegen die Ungerechtigkeit der sozialen Verhältnisse strömen bei Henckell aus echter, leidenschaftlicher Teilnahme, die sich auch wieder voll Weichheit in die einsame „Schneenacht" und den „Sommerabend", in bräutliche Frühlingsstimmung zu versenken vermag. Ein lebhafter, von musikalischer Empfindung zeugender Rhythmus macht Henckells Gedichte, deren Verfasser ungleich vielen anderen Lyrikern eben wirklich etwas zu sagen hat, auch in der Form eigenartig und anziehend.

Im selben Jahre, in dem Arents modernes Dichterbuch erschien, 1884, hat sich mit seinen „Adjutantenritten" auch Freiherr Detlev von Liliencron zuerst auf dem

literarischen Kampfplatz getummelt. In ständig wachsender Anerkennung hat er zuletzt neben dem in Hamburg lebenden Gustav Falke den ersten Platz unter den Vertretern der modernen Lyrik eingenommen. In bedenklich überschäumender Genußsucht gesellt sich dem Holsteiner Liliencron der Schlesier Otto Julius Bierbaum. Der in Hamburg lebende Richard Dehmel und der Rheinländer Stefan George haben, Dehmel mit der Verherrlichung einer vor nichts Ehrfurcht hegenden, zügellosen Erotik, George als Pfleger symbolistischer lyrisch-epischer Dichtung einen kleinen, aber um so entschiedeneren Kreis jugendlich-unreifer Verehrer für ihren sinnlich-mystischen Schwulst gewonnen.

Der tapfere, stets frohgemute Hauptmann Detlev von Liliencron (geb. 3. Juni 1844 in Kiel) hat den frischen Wagemut und scharfen Blick wie die offenherzige Empfänglichkeit für alle Eindrücke aus seiner militärischen Welt, mit welcher der „wilde Wogendrang jugendrascher Quelle" freilich im Kriege besser als im Friedensdienst zusammenstimmen mochte, hinübergerettet in die literarische Laufbahn, aus der ihn sein am 22. Juli 1909 in Alt-Rahlstedt bei Hamburg erfolgter Tod in noch ungebrochenem Schaffen gerissen hat. Oder vielmehr, er ist gar nicht Literat geworden und wollte es wenigstens lange Zeit und in seinen besten Arbeiten nicht sein.

Unbekümmert um alle Theorien und literarischen Parteiungen folgte der Übermütige, der seine Autobiographie (1908) „Leben und Lüge" benannt hat, nur in ungezügelter Kraftfülle und mit derbem Humor seiner Natur. Auf formale Ausbildung legte der eigentlich mit Geringschätzung zur Feder greifende Soldat wenig Wert, aber instinktiv traf er den rechten Ton. Er ist ein Naturdichter, nur freilich in ganz anderem Sinne, als was man gewöhnlich darunter versteht; denn so gesunde Freude er am nebligen Morgen auf dampfender Heide, bei fröhlicher Birsch äußert, so anschaulich er aus „Marsch und Geest", von „Roggen und Weizen" in seinen Novellen Selbstgesehenes schildert, mit nicht weniger Behagen genießt der alle sittlichen Bedenken verlachende Sinnenmensch skrupellos, was die Großstadt ihm an Verlockungen bietet. Freilich hat selbst ein so naiv schaffender Augenblickspoet wie Liliencron auf die Länge sich nicht von aller Manier freizuhalten vermocht, und seine letzte Sammlung „Bunte Beute" (1903) zeigte mehr die Schwäche burschikos-lässiger Behandlung als die Ursprünglichkeit des von Laune und Einfällen geleiteten genialen Improvisators. Aber in seinen früheren Werken muß man dem liebenswürdig-leichtsinnigen, schneidig drauflos dichtenden Plauderer Zuneigung schenken. Ob er in der knappen, eindrucksvollen Prosa seiner „Kriegsnovellen" (1896) uns teilnehmen läßt an der in Böhmen gekämpften „Sommerschlacht" oder Bangen und Siegesglücksgefühl auf französischen Schlachtfeldern in der Erinnerung neu durchlebt, ob er in der Weise von Byrons „Don Juan" in dem teilweise freilich recht matten, satirischen Epos „Poggfred" (1896) leichtgeschürzte Liebesabenteuer verrät: fast immer bewährt er sich als fesselnder Erzähler. Größeren Kompositionen (die Romane „Breide Hummelsbüttel", 1886; „Der Mäcen", 1890; „Mit dem linken Ellbogen", 1899) war seine Technik nicht ganz gewachsen, und als Dramatiker („Die Merowinger", „Der Trifels") versagte er vollständig. Die persönliche Grundstimmung herrscht überall vor, darin ist er echter Lyriker in den beiden früheren Gedichtsammlungen „Kampf und Spiele", „Kämpfe und Ziele" wie in der aus den Jahren 1893—99 stammenden Sammlung „Nebel und Sonne". In den reimenden Strophen wie in den einschmeichelnden freien Rhythmen übt eine ungebrochene Persönlichkeit unwiderstehliche Anziehungskraft aus. Für die Ballade reichte Liliencrons Gestaltungskraft nur selten und nur in früherer Zeit aus („Balladenchronik", 1906).

Die unbekümmert um sittliche Bedenken, jenseits von Gut und Böse sich tummelnde Lebens- und Liebeslust teilt Bierbaum, 1865 in dem von Kopisch und Holtei wegen seiner saueren Weine verspotteten schlesischen Grünberg geboren, mit seinem Freunde Liliencron, der in einer Epistel an Bierbaum die „armen Schächer in ihrer Tugend engem Kleid" bedauert.

Es ist bezeichnend für Bierbaums eigene Lyrik, daß er zur Unterstützung von Wolzogens „Überbrettl" 1901 eine Sammlung „Deutsche Chansons" oder „Brettlieder" herausgab, in der neben dem Herausgeber,

Wolzogen, Liliencron („Die Musik kommt") und Wedekind noch Dehmel und Falke, Arno Holz, Alfred Walter Heymel, Rudolf Alexander Schröder, Ludwig Finckh der nicht leicht errötenden Muse des Cabarets huldigten. Die schwerfällig philosophische Verteidigung der „Emanzipation des Fleisches", wie sie in den Tagen des Jungen Deutschland beliebt war, würde heute weder dem allgemeinen Geschmack noch Bierbaums heiter-gaukelnder Art im besonderen entsprechen. Im Grunde aber ist es die alte Tendenz, die nun als neue Aufforderung zu fröhlichstem, skrupellosem Sinnengenuß aus den eigenen Gedichten Bierbaums wie aus seiner Auswahl von „Brettliedern" ertönt. „Irrgarten der Liebe" hat Bierbaum die 1901 hergestellte Vereinigung der verschiedenen Sammlungen seiner „verliebten, launenhaften und moralischen Lieder, Gedichte und Sprüche" betitelt. Gelegentlich versuchte er es auch nicht ohne Erfolg, den Liebeszwiespalt, in dem ein armer Komödiantenprinzipal und Dichter, zwischen der verliebten feinen Komtesse und seiner verführerischen Canaille von Frau hin und her schwankend, zugrunde geht, in dem kulturgeschichtlich ausgeputzten Drama „Stella und Antonie" (1903) auf die Bühne zu bringen. Aus dem „Irrgarten" schwirrt uns eine Fülle mannigfaltiger Töne entgegen. Man könnte fast auch im eigentlichsten Sinne von Tönen reden, denn wie Bierbaum im Märchen „Lobetanz" (1895) dem früh gestorbenen Münchener Tonsetzer Ludwig Thuille einen guten Operntext, in der Leipziger Studentenkomödie „Der Musenkrieg" (1907) sogar einen Operettentext lieferte, so zeugt die Mehrzahl seiner Gedichte von dem musikalischen Gehör und feinen rhythmischen Empfinden ihres Dichters.

Wie manche geschmacklose Entgleisung bereits in früheren, von Zynismen entstellten Romanen und Novellen („Die Schlangendame") des in München ansässig gewordenen Schlesiers auch mit unterlief, so versöhnte doch immer wieder ein liebenswürdiger Humor. Um so bedauerlicher ist es, daß er in seinem dreibändigen Romane „Prinz Kuckuck" (1906/07) die Grenzen zwischen realistisch betonter Sinnlichkeit und niedriger Pornographie aufs gröblichste überschritten hat. Der Roman enthält in der literarischen Leipziger Episode des Helden einige für die inneren Vorgänge in unserer jüngsten Literaturgeschichte, z. B. für Heymels Gründung der Monatsschrift „Die Insel", pikante Mitteilungen. Allein auch abgesehen von den durchaus unstatthaften persönlichen Karikaturen und Verunglimpfungen erscheint der leider vielgelesene Roman in seiner groben Unsittlichkeit und in seinen gedankenarmen Wiederholungen als ein widerwärtiges Machwerk moderner Entartung, ja geradezu als grober literarischer Unfug.

Wenn Gustav Falke, 1853 in Emanuel Geibels Vaterstadt Lübeck geboren, sich auch an der Überbrettlsammlung beteiligt hat, so verrät doch schon der Titel seiner ersten Gedichtsammlung „Mynheer der Tod" (1891) den aus reinen Gemütstiefen empordringenden Grundton seiner Lyrik. Und wieder ist es programmatisch, wenn er die zwei Jahre später erscheinende Sammlung „Tanz und Andacht" benennt, von der ernsten Höhe des Lebens herab rück- und vorwärtsblickend seine neuen Gedichte (1907) als „Frohe Fracht" aussendet.

Falke feiert die Schönheit und das Recht, sie zu genießen, aber „ach, wie bald schläft der heiterste Tag, und es wandeln die Sterne". Becher und atmende Brüste, nur ein Augenblinken währt ihr Glück, und bald sind dem Sänger „Hohe Sommertage", wie die 1902 erschienene Sammlung sich nannte, herangekommen. Anfänglich Buchhändler, dann Musiklehrer in Hamburg, dessen Bürgerschaft durch Aussetzung eines Ehrensoldes für den Dichter sich selber ehrte, ist Falke erst in reiferen Jahren mit seinen Gedichten hervorgetreten. Klarheit der Anschauung und Ideen paart sich mit Innigkeit der Empfindung und feinstem, von des Dichters Beschäftigung mit Musik gefördertem Formensinn. Es sind wirklich „Gedichte von starker und eigener Seelenart", die harmonische Verschmelzung von gesund-kraftvoller Sinnlichkeit und geistiger Tiefe zeigen. Dagegen haben Versuche im Märchendrama („Putzi", 1902) nur lyrische Schönheiten, keine Spur von dramatischer Begabung kundgetan.

In scharfem Gegensatz zu Falkes geistig-sinnlichem und klarem Schönheitskultus erscheint Richard Dehmel, 1863 zu Hermsdorf in Brandenburg geboren. Zwar fehlt es Dehmel keineswegs an wirklicher lyrischer Begabung; neben den Gedichtsammlungen, in denen, wie

in „Weib und Welt" (1896), Lüsternheit mit phantastischer Übersinnlichkeit ein widerliches Bündnis schließt, finden wir schlicht-einfache, ja von kindlichem Humor erfüllte Gedichte. Auch die Prosanovellen „Lebensblätter" (1895) bieten manches Erfreuliche. Aber bei Dehmel wie bei vielen Modernen überwuchert ungesunde und unsittliche Erotik alle guten Keime der Poesie.

Vergleicht man etwa Dehmels Gedicht „Die Magd" mit Hebbels „Virgo et mater" — beide behandeln die Bitte des gefallenen Mädchens an die Gottesmutter —, so ergibt sich zum Greifen deutlich der Gegensatz zwischen der keuschen und strengen Gestaltung des Themas durch einen wirklich großen Dichter und der wortreichen Effekthascherei des neuesten Modepoeten. Auch in dem Versuch, auf lyrischer Grundlage in den 36 Romanzen seiner „Zwei Menschen" (1903) ein Epos zu schaffen, schwelgt Dehmel in Sinnlichkeit und Grausamkeit des ehebrecherischen Paares, von dem die Fürstin, wie ähnlich einstens die Gräfin von Orlamünde, ihr eigenes Kind tötet, um mit dem geliebten Sekretär ihres Gatten in die Alpen und an den Meeresstrand fliehen zu können. Aus „Erkenntnis" ihrer Wahlverwandtschaft und der „Seligkeit" freier Liebe auf dem gewaltigen Naturhintergrunde soll sich das Paar zur „Klarheit" sozialistischen Gemeinsinns entwickeln. Im Streben nach glühenden, tiefen Farben für die Schilderung brünstigen Sehnens mag man des Dichters übel verwendete Begabung erkennen, aber mehr als giftige exotische Treibhauspflanzen können auf solchem Boden nicht gedeihen.

Die drei Sammelbände der „Blätter für die Kunst" bringen in ihrer Auswahl aus den zahlreichen einzelnen „Erscheinungen der Blätter für die Kunst" meist lyrische Dichtungen, die in den Jahren 1892—1909 aus dem um Stefan George sich scharenden Kreis symbolistischer Lyriker hervorgegangen sind. Sie bilden die beste Quelle für die Bekanntschaft des unklaren Wollens, kaum kann man sagen der Entwickelung des deutschen Symbolismus. Die von Zola ausgehende naturalistische Richtung strebt Einwirkung auf die breitesten Massen an. Die für Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Stefan Mallarmé und andere französische Vorgänger schwärmenden, aus ihnen und Shakespeare übersetzenden deutschen Symbolisten sondern sich, in den „Schönheitsmantel gekleidet", bewußt ab vom unvornehmen Geräusch des Tages und dem „formlosen Plebejertum der Wirklichkeitsapostel", den „Hütern der Alltags-Lebendigkeit", dem Naturalismus, der strenggenommen doch die Wirklichkeit nie wiedergegeben habe, um sich vom heiligen Strom der Schönheit hintragen zu lassen zu einer Wiedergeburt des Geschmacks. Es ist ein aristokratisches Schwelgen in einer reinen Kunst (l'art pour l'art), die nach dem Wunsch und Willen ihrer Adepten der Menge unverständlich bleiben soll, und man muß ihren prezieusen Vertretern zugeben, daß sie zum mindesten erreicht haben, für alle Leser schwer verständlich zu sein.

Stefan George (geb. 1865 zu Bingen) und die Seinen suchen „die Umkehr in der Kunst einzuleiten", es andern überlassend, wie sie wieder mit dem Leben zu verbinden sei. Vom romanischen Geiste wollten sie „die Klarheit weite Sonnigkeit" dem kunstlosen Deutschland gewinnen. Das Streben war gewiß ein wohlgemeintes, aber was in Georges eigenen Dichtungen, den „Hymnen" (1890) und „Hirtengedichten", den „Singenden Gärten", dem „Jahr der Seele" und „Teppich des Lebens" (1900), dem „siebenten Ring" (zweite Ausgabe 1909) von „Zeitgedichten, Gestalten, Gezeiten, Maximen, Traumdunkel, Liedern, Tafeln", zutage gefördert wurde, wird kaum zu hart als gespreizte Hohlheit und symbolistische Nebel bezeichnet. Im „Algabal" (= Heliogabal, 1892) kommen noch sadistische Einschlagfäden hinzu. Nicht einmal in bezug auf die Form ist ein Fortschritt zu verzeichnen, während im Inhalt Gedanken- und Gefühlsarmut sich hinter unklaren Bildern verbirgt. Dieses vergebliche Aufschwingen zu ungeahnten Kunsthöhen mutet an wie die Flugversuche flügelloser Vögel. Ist Georges Kunst der Behandlung von Vers und Wort bei der Umdichtung Baudelaires (1901) Anerkennung zu zollen, so gibt seine Manier sofort wieder Anlaß zu Bedenken bei seiner Verdeutschung Dantes (1908) und von Shakespeares Sonetten (1909). Von dem Dutzend an George sich anschließenden jüngeren Dichtern haben nur Hofmannsthal, Vollmöller und ganz neuerdings der preisgekrönte Ernst Hardt, aber auch diese beiden letzteren nicht durch ihre lyrischen Gedichte, sondern durch ihre Dramen Anspruch auf Beachtung erworben.

Fehlt es auch George selber nicht an Phantasie, so wendet man sich doch gern von der schwülen Sinnlichkeit, den arg gesuchten Bildern und Gleichnissen, der anmaßenden Verworrenheit des symbolistischen Lyrikerhäufleins den schlichten und frischen Naturtönen zu, wie sie etwa der Kolberger Hans Benzmann (geb. 1869), der in mehreren lyrischen Anthologien sich als guten Kenner der neueren Lyrik gezeigt hat, in seinen eigenen Gedichten „Meine Heide" (1903) anschlägt. Der treffliche Vorkämpfer der Heimatkunst, Fritz Lienhard (geb. 1865 zu Rothbach), hat 1895 in „Liedern eines Elsässers" seiner engeren Heimat in frisch klingenden Versen gehuldigt, wie er in den Prosaskizzen seines „Thüringer Tagebuchs" (1904) den Thüringer Wald, die geschichtlichen Erinnerungen Weimars und der Wartburg feierte und 1901 seine voll gereifte Persönlichkeit in dem reichen Inhalt seiner „Gedichte" (3. Aufl. 1906) in Lyrik und Balladen aussprach. Unter den österreichischen Lyrikern hat sich der Prager Arzt Hugo Salus (geb. 1866 zu Böhmisch-Leipa) mit seinen zwischen 1898 und 1907 ausgesandten sieben Gedichtsammlungen („Ausgewählte Gedichte", 1901) zahlreiche Freunde erworben. Zwar hat er auch Erzählungen veröffentlicht, allein schon die Tatsache, daß er deren erste Gruppe „Novellen des Lyrikers" (1903) benannte — ein übrigens durch den Charakter dieser Novellen auch gerechtfertigter Titel — zeigt zur Genüge, daß er sich vor allem als Lyriker fühlt. In seinen durch Formensinn ausgezeichneten Gedichten aber gibt er sehr hübsch abgerundete kleine Erzählungen, historische Charakteristiken, durch warme Empfindung belebt.

Aus Prag stammt auch der in Paris lebende Rainer Maria Rilke (geb. 1875), gleich Salus lyrischer und Novellendichter („Leben und Lieder", 1894; „Neue Gedichte", 1907). Das Volkslied, insbesondere die schwermütige böhmische Volksweise, hat auf einen großen, und zwar den besten Teil seiner Lyrik bestimmend eingewirkt, so daß manche seiner kurzen Lieder an Martin Greifs Naturlaute erinnern. Aber immer mehr ist Rilke in der Form zu gesuchten Spielereien, im Inhalt zu prezieuser Manier und Haschen nach schillernder Geistreichigkeit übergegangen. Er ist auf diese Weise der Liebling dekadenter, übermoderner Ästhetenkreise geworden, hat aber darüber Wahrheit des Gefühls und natürliche Einfachheit eingebüßt.

Die schroffen Gegensätze, wie sie etwa zwischen Dehmels und Lienhards Lyrik klaffen, tauchen auch in der von Frauen gepflegten Lyrik auf, wenn wir als deren Vertreterinnen zwei der erfolgreichsten der neueren lyrischen Dichterinnen gelten lassen wollen: die den Typus der Entartung zum Ausdruck bringende Marie-Madeleine, die, erst zwanzig Jahre alt, ihre Gedichte „Auf Kypros" veröffentlichte (1900), und Anna Ritter (geb. 1865 zu Koburg). Anna Ritters Lyrik („Gedichte", 1898; 23. Aufl. 1907; „Befreiung", 1900; 11. Aufl. 1907) ist keineswegs in dem süßlichen Backfischton gehalten, den man als Gartenlaubenlyrik zu verspotten pflegt. Kann sie auch einer Ada Negri, deren stolze und kühne „Tempeste" eines von Frau Ritters Liedern begeistert preist, sich nicht zur Seite stellen, so kennt doch auch die deutsche Dichterin das dunkle „Lied der Not" und die leidenschaftliche „Wonne der Sturmnacht". Echtes und nicht schwächliches Empfinden, weibliche Innigkeit, die vor der Welt und ihren Fragen sich nicht verschließt, Harmonie zwischen Form und Inhalt rechtfertigen die ihren Gedichten zuteil gewordene Gunst nicht bloß der Leserinnen, sondern auch männlicher Leser.

Wenn Dehmel und George ihre sinnliche Mystik öfters religiös auszustaffieren suchen, so ziemt es sich wohl, daran zu erinnern, daß auch die wirklich religiöse Dichtung nach längerer

Pause sowohl auf katholischer wie auf protestantischer Seite wieder beachtenswerte Vertreter findet. So ist in des Benediktinerpaters Ansgar Pöllmann Monatsschrift für religiöse Dichtkunst „Gottesminne“ (1903—07), an deren Stelle 1908 mit mehr literargeschichtlich-kritischem Charakter des Franziskanerpaters Expedit Schmidt Hefte für schöne Literatur „Über den Wassern“ traten, manche erfreuliche Talentprobe geboten worden. Als Vertreter dieser Richtung sei nur Arno von Walden (Lorenz Krapp in Bamberg) genannt, dessen Christusvisionen, Dämmerungsgesänge und Totenkränze („Vision im Vatikan“ am Sarge Leos XIII.) in der Gedichtsammlung „Christus“ (1903) schönes Zeugnis dafür ablegen, wie abseits vom Markte der Tagesmode die alten Glaubens- und Gefühlsmächte, die einstens in der Literatur vorgeherrscht hatten, noch immer würdige Sänger finden. Die noch als Erzählerin (S. 543) zu erwähnende Therese Keiter (M. Herbert) hat schon 1893 in ihren „geistlichen und weltlichen Gedichten“, wie später in den neuen Gedichten „Einkehr“ und „Einsamkeiten“ (1902—03) sich als eine würdige, wenn auch ganz anders geartete Nachfolgerin Annettens von Droste-Hülshoff erwiesen. Liebevoll-sinniges Naturempfinden eint sich mit Gedankenreichtum; in Liedern wie in kunstvoller gestalteten Gedichten spricht sich das starke Gefühl einer in sich gefesteten edlen Frauenseele aus. Des Wieners Eduard Hlatky Trilogie „Weltenmorgen“ (1903) ist allerdings äußerlich in dialogische, dramatische Form gegossen, aber der durchaus episch veranlagte Verfasser wandelt in seiner durch vornehme Einfachheit ausgezeichneten Dichtung vom Sturz der Engel, Sündenfall und ersten Brudermord als streng kirchlich gesinnter Katholik doch in Miltons und Klopstocks Bahnen, freilich in seinen Gestalten und Bildern nicht minder unplastisch, wie einstens der Sänger des „Messias“ selber sich erwies.

Wie stark überhaupt religiöse Probleme und tiefe Sehnsucht nach dichterischer Gestaltung ringen, zeigen die auffallend häufigen Versuche, in Gedichten (Albert Matthäi, „Die Musen auf dem Ölberg“, Gedichte 1904), Dramen, gelegentlich auch in Romanen das Leben, Lehren und Leiden des Heilands zu gestalten. Gar manche dieser Dichtungen mußten bei streng Gesinnten Ärgernis erregen, wie das Christusbild am Schlusse von Frenssens Roman „Hilligenlei“, der in diesem Zusammenhange doch erhöhte Bedeutung gewinnt, mit überwiegendem Widerspruch aufgenommen worden ist. Dagegen dürfen andere derartige Dichtungen, wie die Christuserzählungen der in Düsseldorf lebenden katholischen Dichterin Anna von Krane (geb. 1853 in Darmstadt) „Vom Menschensohn“ (1907), als ebenso tiefreligiös empfundene wie anmutig poetische Legenden in allen Kreisen freundlicher Aufnahme sicher sein. Ist von den Christusdramen, zu denen auch Wagner, Hebbel und Grabbe unvollendete Beiträge geliefert hatten, auch keines noch der großen und schweren Aufgabe gerecht geworden, so ist doch das Bemühen selbst ein bedeutsamer Zug in der scheinbar von ganz anderen Strömungen beherrschten Literatur der Gegenwart. Des Weimarer Schauspielers Karl Weiser Tetralogie „Jesus“ (1906) verdient gemäß der poetischen Begabung und ernsten Gesinnung des Verfassers gerühmt zu werden.

Schon Goethe hatte im sechsten Buche von „Wilhelm Meisters Lehrjahren“ ein großes Beispiel dafür gegeben, daß gerade da, wo die Literatur im Roman ein volles Kulturbild ihrer Zeit zur Anschauung bringen will, die Schilderung des religiösen Suchens und Ringens nicht fehlen darf. Und selbst in neueren Dichtungen, die auf scharfe Wiedergabe der unerfreulichsten Wirklichkeit abzielen, tritt das Motiv religiöser Sehnsucht stark hervor. So läßt Zola in der widerlichen Schilderung der Verkommenheit der Pariser

Bourgeoisfamilien („Pot Bouille") den seine Kompromißpolitik mit der verdorbenen Gesellschaft bereuenden Pfarrer erschüttert hinsinken vor dem in seiner Kirche neu aufgerichteten Christusbilde. In der deutschen Literatur konnten die Einwirkungen von Richard Wagners „Parsifal" nicht ausbleiben, wenn sie auch nicht auf der Oberfläche sich aufdrängen. Wir glauben die zum tätigen Mitleid mahnenden Klänge des Bühnenweihfestspiels zu vernehmen, wenn Max Kretzer, neben Conrad der bedeutendste deutsche Schüler Zolas, in dem schon (S. 521) genannten „Roman aus dem Ende des (19.) Jahrhunderts" in phantasiereicher Symbolik mitten im Berliner Großstadttreiben überall „Das Gesicht Christi" auftauchen läßt (1897) oder in dem Roman „Bergpredigt" (1890) in einer an Tolstoi gemahnenden Gesinnung den Gegensatz zwischen den Lehren der Bergpredigt und dem offiziellen Kirchentum des angeblich christlichen Staates grell beleuchtet.

Der in Berlin lebende Max Kretzer (geb. 1854 zu Posen) hat Mühe und Sorgen der Arbeiterfamilien, wie Rosegger das Bauernleben, aus eigenster, harter Erfahrung kennen gelernt. Dies Selbstdurchlebte gibt Kretzers Werken den Vorzug vor allen jenen, die von der Literatur und Theorie her zur dichterischen Behandlung der sozialen Frage kommen. Gewiß war für Kretzers erschütterndsten Roman „Die Verkommenen" (1883) Zolas „L'Assommoir" wie für seinen „Meister Timpe" (1888) Zolas „Au Bonheur des Dames" das Vorbild. Aber man braucht nur etwa Paul Lindaus hohle und erzwungene Übertragung Zolas auf Berliner Verhältnisse im „Zug nach dem Westen" (1886) mit Kretzers Berliner Gegenstücken zu den französischen Romanen zu vergleichen, um zu sehen, wie tief Kretzers Schilderungen im Berliner Leben wurzeln. Innerer Drang mehr noch als das mitwirkende fremde Vorbild führt Kretzer dazu, das düstere Gemälde der durch Arbeitslosigkeit des Ernährers immer tiefer in Schuld und Schande versinkenden braven Arbeiterfamilie, den Untergang des betrogenen jungen deutschen Dichters und das Emporkommen des durch seine Glaubensgenossen geförderten jüdischen Virtuosen auszugestalten. Kretzer überschätzt wohl seine Kräfte, wenn er im Märchendrama vom „wandernden Taler" (1902) die Leib und Seele gefährdende und verderbende Macht des Geldes schildern will. Die gleiche Moral hat der alte Volksdichter Raimund in seinem „Bauer als Millionär" viel besser dramatisch lebendig zu machen verstanden. Aber es ist Kretzer überall so treu-redlicher Ernst, daß er selbst beim Versuch, heitere „Berliner Skizzen" zu zeichnen, es kaum zum Lächeln bringt.

Der unerbittliche Schilderer trostlos grauer Wirklichkeit hat dann doch das innere Bedürfnis nach einem überirdischen Tröster der Müden und Beladenen, wie Zola es in „Lourdes" und „Paris" bei aller Ablehnung jeden Wunderglaubens anerkannt hat, im „Gesicht Christi" in phantasiereicher Symbolik aufs engste mit realistisch dargestellten Vorgängen verbunden. Nicht bloß dem umherirrenden Arbeitslosen und seiner von der lüsternen Gier des Reichen bedrängten Tochter tritt leibhaft das Christusbild vor Augen, sondern des Vaters fester Christusglaube bezwingt auch die sozialdemokratischen Spötter und die geschäftsmäßige Gleichgültigkeit des geldgierigen Pastors. Nicht das alte, dumpfe Kirchendogma, sondern die heilig-tiefe Not schafft sich nun das beseligende Bild des göttlichen Helfers, wie er sich mitleidvoll zum Ärmsten neigt. Die Kraft und Bedeutung dieser früheren Romane hat er freilich weder mit seinen Schilderungen aus der Künstler-Bohême Berlins „Was ist Ruhm?" (1906) noch mit seinen beiden letzten Romanen „Söhne ihrer Väter" (1907) und „Das Hinterzimmer" (1908) wieder völlig erreicht.

Wenn Kretzer in ruhigem Schaffen abseits vom literarischen Parteigetriebe blieb, so wäre dies dem rührigsten, leidenschaftlich empfindenden Führer des jüngeren Münchener Dichterkreises, Michael Georg Conrad (geb. 1846 im fränkischen Dorfe Gnodstadt), nicht möglich gewesen. Den ritterlichen, von mutiger Überzeugungstreue für das ihm recht Scheinende geleiteten Schriftsteller drängte seine prächtige Kämpfernatur, immer und überall entschieden Partei zu ergreifen. Mit gut süddeutscher Offenherzigkeit führte er nach verschiedenen Seiten in seiner Monatschrift „Die Gesellschaft" (vgl. S. 516) seine wuchtigen Schläge. Nach verschiedenen Seiten, denn ein so einseitiges naturalistisches Parteiprogramm, wie etwa die Mitglieder der Berliner Vereinigung „Durch" (vgl. S. 515)

es unduldsam aufstellten, konnte in der noch mehr naturwüchsige Ursprünglichkeit bewahrenden bayrischen Hauptstadt nicht zur Herrschaft gelangen. Wohl begann Conrad, der von 1868 bis 1883 in der Schweiz, Italien und Paris lebte, mit unmittelbaren Nachahmungen Zolas, aber kaum war er wieder in der Heimat, so ließ er den „Parisiana" 1883 „Pariser-deutsche Liebesgeschichten" folgen, um dann mit der Münchener Novellenreihe „Totentanz der Liebe" (1885) und 1888 mit dem Roman „Was die Isar rauscht" die von Zola erlangte neue Technik für lebenskräftige Schilderung seines Münchener Milieus anzuwenden, wie Kretzer ähnliches für Berliner Verhältnisse tat.



Nach einer Photographie.

Aus der langen Reihe von Conrads erzählenden Dichtungen, denn nur auf solche und einen lyrischen Zyklus „Salve Regina" (1899) hat der auch seinem eigenen Können gegenüber kritische Richter sich beschränkt, ragt seine Roman-Improvisation „In purpurner Finsternis" (1895) und der Königsroman „Majestät" (1902) hervor. Die Improvisation aus dem dreißigsten Jahrhundert schildert in schärfster Satire, wie die Deutschen durch Überkultur und Herrschaft blöden Buchstabenglaubens zu einem blutleeren Automatenvolk herabsinken, das erst von den natürlich gebliebenen Skandinaviern wieder zu wirklichem Leben und Daseinsfreude geweckt und befreit wird. Von dieser Buchstabenherrschaft sollte Conrad am eigenen Leibe eine Probe erfahren, als seine aus nationalem Kunststolze entsprungene Verwahrung gegen den amerikanischen „Gralsraub" dem Vorkämpfer deutscher Kunst die Verurteilung seitens eines deutschen Gerichtes wegen Beleidigung des skrupellosen Yankee-Impresario zuzog. Durch seine Begeisterung für Wagner wurde Conrad auch zu seinem Königsroman mit angeregt. Wenn je ein Fürstenschicksal zu dichterischer Behandlung Anreiz bot, ist es das Ludwigs II., von dem Richard Wagner schon nach dem ersten Begegnen (4. Mai 1864) schrieb: „Er ist leider so schön und geistvoll, seelenvoll und herrlich, daß ich fürchte, sein Leben müsse wie ein flüchtiger Göttertraum in dieser gemeinen Welt zerrinnen." Auf diesen Grundton hat Conrad seinen Roman gestimmt, dessen Leitmotiv das im Bunde von König und Künstler am hellsten leuchtende Schönheitssehnen des groß und stürmisch empfindenden Wittelsbachers ist. Der Königsroman ist auch zugleich ein Künstlerroman, der Wagners unvergleichliche Kunstgewalt und den von dem phantasiereichen König ersonnenen Märchenbau von Neuschwanstein verherrlicht. Die innere Anteilnahme des Dichters verleiht dem Roman Wärme und Leben.

Conrad gehört unter den Führern der neueren Literatur zu den entschiedensten Anhängern Nietzsches, aber auf Conrads ungebrochene Kraftnatur hat Nietzsches Verherrlichung der Persönlichkeit nur stärkend, nicht wie auf so manche anmaßende Schwächlinge verwirrend gewirkt. Conrad ließe sich schwerlich mit einem einzelnen der Stürmer und Dränger des 18. Jahrhunderts vergleichen, aber unter allen Dichtern der jüngstdeutschen Bewegung erinnert die ganze Art Conrads und Bleibtreus, der von 1888—90 sich mit Conrad in die Leitung der „Gesellschaft" teilte, doch am meisten an die Sturm- und Drangzeit.

Im Gegensatze zu Conrads Selbstbeschränkung hat der Berliner Karl Bleibtreu (geb. 1859) sich auf allen Gebieten der Dichtung versucht. Mit seiner Forderung nach „Revolution der Literatur" (vgl. S. 515) hat er als vorderster Rufer im Streite die moderne Bewegung eingeleitet, im Anhang zu Arents „Dichter-Charakteren" noch nachträglich eine Probe seiner Lyrik beigesteuert, deren volle Garben er 1885 im „Lyrischen Tagebuch" in die Scheuer brachte. Der realistischen Schilderung niedriger Erscheinungen Berliner Großstadtlebens wies Bleibtreu in seinen Novellen „Schlechte Gesellschaft" (1885), denen 1888 der pathologische Roman „Größenwahn" folgte, mit damals verblüffend kühner Rücksichtslosigkeit die Bahn. In dem Roman „Die Propaganda der Tat" lieferte er 1890 einen der wichtigsten neueren Beiträge zum sozialen Roman. In Künstlerdramen hat er seinen auserkorenen Liebling Lord Byron zum Helden gewählt; im historischen Drama behandelte er Gestalten der älteren Geschichte (Jugurtha, Harold den Sachsen, unter der Bezeichnung „Der Dämon" Cäsar Borgia) wie der neueren, so in „Weltgericht" und „Schicksal" die französische Revolution und Napoleon. Daneben schuf er soziale („Volk und Vaterland") und Phantasiedramen („Karma"). Die Schlachtnovelle aber rühmte er sich als „absolut neue Dichtungsart" erfunden zu haben.

Fast alle von Bleibtreus überaus zahlreichen Werken lassen entschieden Begabung erkennen, mehrere seiner Dramen sind auch durchaus bühnengemäße Dichtungen. Und überall gibt sich eine leidenschaftlich und kraftvoll wollende Persönlichkeit kund, ein Mann, dem es nicht minder als Conrad ehrlicher Ernst um die Sache ist. Dennoch hat es den Anschein, als sollte es Bleibtreu ähnlich wie einstens Gutzkow ergehen. Er vermag auf keinem Gebiete mit andauernder Entschiedenheit durchzudringen. Er selbst findet die Schuld in der Herrschaft des stark von jüdischen Elementen durchsetzten Cliquenwesens, das „Die Verrohung der Literatur" (1903) verschuldet habe. Allein zum vielleicht nicht geringeren Teile dürfte die Schuld, daß Bleibtreu bis jetzt nicht die seiner Begabung gemäße Führerstellung zu erringen vermochte, doch in seiner eigenen Individualität liegen, die zwar sicher mehr als die seiner von der skrupellosen Parteimache begünstigten Rivalen, „der Haupt- und Sudermännerei", aber doch nicht restlos den strengen Anforderungen genügt, die Schiller einstens in seiner Abwägung Bürgers an den Dichter gestellt hat.

An den Novellen „Schlechte Gesellschaft" ließ sich wohl die Technik genauer Wirklichkeitswiedergabe lernen, aber sie bildeten zugleich ein warnendes Beispiel des künstlerischen und sittlichen Irrtums, mit dem diese Großstadt-Poesie im Schmutzigkleinlichen stecken blieb. Von Bleibtreus bedeutendstem historischen Drama „Schicksal" (1888) gehören die drei ersten Akte, die den Aufstieg seines zweiten Lieblings, Napoleon, in lebensprühenden Bildern vorführen, mit zum Besten, was dem neueren Realismus im Geschichtsdrama gelungen ist; sie zeigen die Schärfe der Momentaufnahmen Grabbes ohne dessen das Drama zerstörende Formlosigkeit. Aber die beiden letzten Akte läßt Bleibtreu in bloßer, handlungsarmer Stimmungsmalerei verschwimmen. Die Durchführung der indischen Lehre von der Wiedergeburt bis zum endlichen Eingang ins erlösende Nirwana ist Bleibtreu dagegen im Schauspiel „Karma" (1901) dramatisch wirksam gelungen.

Schon 1882 begann Bleibtreu, der dabei die von seinem Vater, dem berühmten Schlachtenmaler Georg Bleibtreu, ererbte Begabung auf verwandtem Kunstgebiet bewährte, mit dem „Dies irae", der Erzählung eines französischen Reiteroffiziers über seine Erlebnisse in den Kämpfen bei Sedan, die lange Reihe seiner Schlachtendichtungen und strategischen Studien. Wenn sich dabei allmählich auch eine gewisse Manier herausgebildet hat, so hat Bleibtreu doch vollen Grund, mit Stolz auf diese dichterische Sondergattung hinzuweisen, in der er sowohl die wichtigsten Kämpfe des letzten deutsch-französischen Krieges wie Aspern und Wagram, Waterloo und Königgrätz, Friedrichs des Großen Niederlage bei Kolin, wie Siege Wellingtons und des gewaltigen Cromwell anschaulich geschildert hat, geschildert mit einer leidenschaftlichen Teilnahme, die indessen nicht dem nationalen Elemente gilt, sondern dem in der Napoleon- und Byron-Verehrung gipfelnden Geniekultus Bleibtreus entspringt.

Kretzer, Conrad, Bleibtreu heben sich als scharf ausgebildete dichterische Physiognomien und wirklich in führender Stellung dastehende Meister verschiedenartiger Erzählungskunst stark ab aus der Masse der Verfasser von Novellen und Romanen. Wie schon in der Einleitung zu diesem Abschnitt betont wurde und hier wiederholt werden muß, vermag die Literaturgeschichte bloß wenige einzelne, die entweder für eine oder die andere Richtung charakteristisch sind oder bestimmte, ausgeprägt persönliche Züge aufweisen, aus der zeitgenössischen Überfülle abzusondern. Erscheinungen, die Goethe schon 1827 bei Beobachtung „neuester deutscher Literatur" zu einem Warnungswort „für junge Dichter" gedrängt hatten, wiederholen sich heute, und vor allem für das Gebiet der erzählenden Dichtung, noch viel mehr als zur Zeit, da Goethe versuchte, in seiner „Würdigungstabelle" die poetischen Erzeugnisse aus seinen letzten Lebensjahren nach Naturell, Stoff, Gehalt, Behandlung, Form, Effekt zu gruppieren. „Die deutsche Sprache", mahnte Goethe noch in seinem Todesjahr, „ist auf einen so hohen Grad der Ausbildung gelangt, daß einem jeden gegeben ist, sowohl in Prosa als in Rhythmen und Reimen sich dem Gegenstande wie der Empfindung gemäß nach seinem Vermögen glücklich auszudrücken. Schwer, vielleicht unmöglich wird es aber dem Jüngeren, einzusehen, daß hierdurch im höheren Sinn noch wenig getan ist." Wenn aber Goethe dann noch als letztes Wort die Warnung nachschickt: „Der junge Dichter spreche nur aus, was lebt und fortwirkt, unter welcherlei Gestalt es auch sein möge; er beseitige streng allen Widergeist, alles Mißwollen, Mißreden, und was nur verneinen kann; denn dabei kommt nichts heraus", so dürfte bei Anlegung dieses Goetheschen Maßstabes ein großer Teil unserer neuesten Literatur gar übel wegkommen.

Selbstverständlich kann und darf es nicht Aufgabe geschichtlicher Betrachtung sein, den von so mancher Zufälligkeit abhängigen, oft kaum zu erklärenden Tageserfolg eines Romans oder Dramas als ausschlaggebend gelten zu lassen. Und gerade von den am meisten verbreiteten Romanen, wie des Wieners Jakob Wassermann widerlich erotisch-jüdischer Dirnengeschichte „Renate Fuchs" (1900), der ermüdenden Detailmalerei in der anspruchsvollen, schwächlich-dekadenten Familiengeschichte „Die Buddenbrooks" (1901) des maßlos überschätzten Lübeckers Thomas Mann, kann eine unparteiisch geschichtliche Betrachtung nur das schreiende Mißverhältnis ihres äußeren Erfolges und ihrer inneren Hohlheit feststellen. Die Weimaranerin Helene Böhlau hat mit ihren frischen „Ratsmädelgeschichten" (1888) ein liebenswürdiges Erzählertalent bekundet, aber einem Dutzendroman, wie ihrem „Rangierbahnhof" (1895), hätte man keine literarische Bedeutung zuschreiben sollen. Manch besseres Werk versinkt dagegen unbeachtet. Bedurfte es doch selbst beim „Katzensteg" und der „Frau Sorge" Sudermanns erst des lärmenden Bühnenerfolges ihres Verfassers, um den beiden anfänglich wenig gelesenen Erzählungen die Gunst der Mode

zu gewinnen, während in der Folge der berühmt gewordene Dramatiker auch für so widerliche Photographien aus der Berliner Halbwelt, wie sie der Roman „Das hohe Lied" (1908) in wahrhaft erschreckender Gemütsverrohung und Geistesdürftigkeit kunstlos aneinander reihte, auf sofortigen starken Absatz rechnen konnte.

Der Frage nach dem „Effekt" hatte freilich bereits Goethe selber in seiner „Würdigungstabelle" eine besondere Spalte eingeräumt. Und gewiß gehört zur Geschichte der Literatur auch die Prüfung der Wechselwirkung zwischen Autor und Publikum. Der außergewöhnliche Erfolg eines Werkes, wie er z. B. 1890 Julius Langbehrs recht flachem Werke „Rembrandt als Erzieher", später dem wackeren „Jörn Uhl", ja selbst Elisabeth von Heykings völlig gehaltlosen, im übelsten Sinne frauenzimmerlichen „Briefen, die ihn nicht erreichten" (1903), dann wieder Beyerleins antimilitaristischem Roman „Jena oder Sedan?", dem unter dem Decknamen Georg Hermann schreibenden Berliner Georg Hermann Borchardt für die allerdings sehr unterhaltend, ja reizvoll erzählte Liebes- und Ehegeschichte aus jüdischen Familienkreisen („Jettchen Gebert", 1906; „Henriette Jakoby", 1908) zuteil geworden ist, muß doch öfters, freilich keineswegs immer, darauf zurückzuführen sein, daß in einem so bevorzugten Werke eine gewisse Wahlverwandtschaft mit einem in weiten Kreisen leise schlummernden und nun plötzlich geweckten Gefühls- oder Gedankenkomplex, einer Sehnsucht oder Neugier, einem unbewußten Hoffen und Bangen, guten oder schlechten Instinkten vorhanden ist. Der künstlerische Wert des Buches ist dabei keineswegs entscheidend, wenn auch ein technisch besonders schlecht angelegtes schwerlich solch großen Erfolg erzielen wird. Es ist, um ein Beispiel herauszugreifen, rein ästhetisch beurteilt nicht ersichtlich, warum von den Romanen der in Berlin lebenden Gabriele Reuter (geb. 1859 in Alexandria) „Frau Bürgelin und ihre Söhne" (1899) hinter dem Roman „Aus guter Familie" (1895) zurückstehen sollte. Aber in der Leidensgeschichte dieser Beamtentochter, deren unbefriedigte und unterdrückte weibliche Natur schließlich in Wahnsinn ausbricht, ist mit rücksichtslosem Freimut in getreuer Beobachtung der Wirklichkeit ein in tausend Familien sich ähnlich abspielendes Mädchenschicksal mit innerster Anteilnahme vorgeführt. Wer die Frauenfrage ernst nimmt, kann an diesem Buche Gabriele Reuters nicht vorübergehen, während ihre Darstellung eines besonderen Teiles der Frauenfrage, die schlechte Behandlung von ihrer Entbindung entgegengehenden Mädchen („Das Tränenhaus", 1908) ohne allgemein bedeutsamen Hintergrund bloß unästhetisch verletzende Züge hervorhebt.

Aber die Schriftstellerin, die dabei eigene schwere Erfahrungen verwertet, hat in dem widerlichen „Tränenhaus" eine Erkenntnis ausgesprochen, die, ins Literarische übertragen, vielleicht den inneren Grund für den Erfolg mancher Dichtung und besonders von Romanen enthüllt: „Wir glauben alle, unser ganz persönliches Leben nach unserem Wollen zu führen, und dabei leben wir doch zugleich mit dem persönlichen noch ein typisches Leben der Zeit, das wir aber nur in seltenen Augenblicken durch die Hülle des persönlichen hindurch erkennen." Der Dichter muß in seiner persönlichen Erfindung und Beobachtung dieses nicht immer auf der Oberfläche erkenntliche „typische Leben der Zeit", deren gute wie schlechteste wesentliche Eigenschaften erfassen und in seinem Werke gestalten, wenn es die für den Erfolg entscheidende Resonanz in Schwingung setzen soll.

So hat vielleicht das in Frenssens „Jörn Uhl" geschilderte dumpfe Sehnen und trotz der Schwerfälligkeit entschiedene Streben zu dem überraschenden Erfolge des Romans beigetragen. Der Ruf nach Heimatkunst war im Gegensatz zu der von Berlin begünstigten

internationalen Mode bereits durch mehrere Jahre erhoben worden, scheinbar ohne im Publikum lebhafteren Anklang zu finden. So gut wie unbeachtet gingen Gustav Frenssens (geb. 1863 zu Barlt in Holstein) „Sandgräfin" (1896) und „Die drei Getreuen" (1898) vorüber, da plötzlich fand man in dem dritten Roman des Pastors zu Hemme, im „Jörn Uhl" (1901), das ersehnte Ideal der Heimatkunst erfüllt.

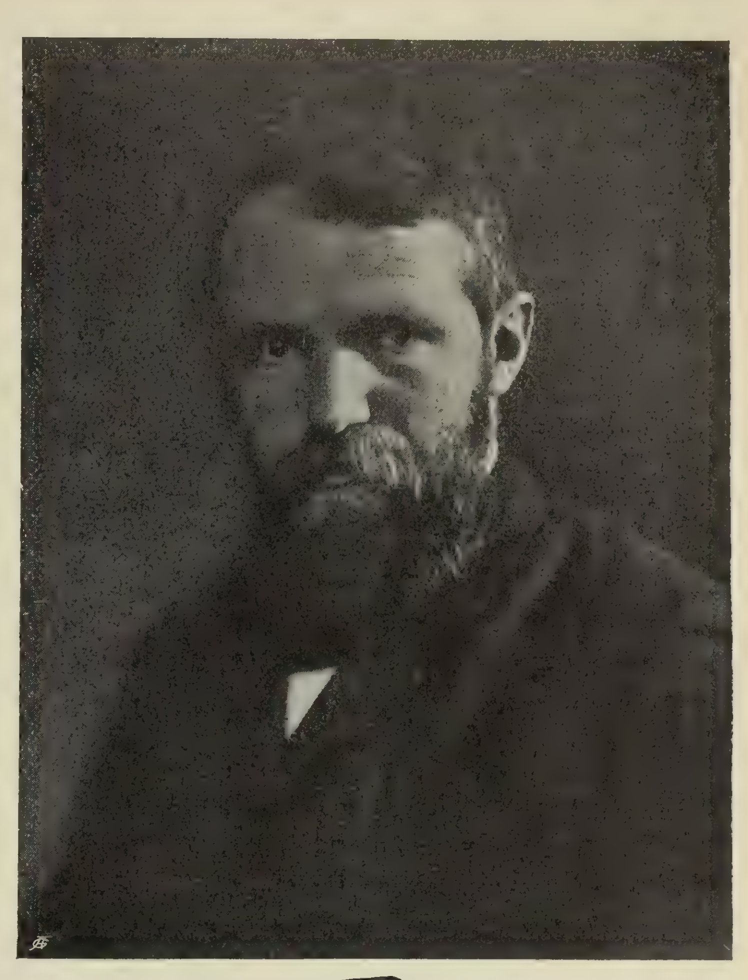
„Jörn Uhl" hat nicht bloß Leser, sondern, was nach Edmondo de Amicis und Felix Dahns Aussprüchen viel schwieriger und seltener geschieht, auch Käufer gefunden, wie der deutsche Buchhandel gleich viele — bis Ende 1908 bereits 205000 — noch bei keinem Roman zu verzeichnen hatte. Nun ist ja dieser Jörn Uhl, dessen schwerfällige, echte Dithmarschennatur in ihrer langsam sich durchringenden Entwickelung im Gegensatze zur Beweglichkeit der nicht gleich der Uhlischen Sippe aus altem, echtem Bauernblute stammenden Kreyen sich vor uns entfaltet, in der Tat ein prächtiger Bursche. Und Marsch und Geest, die „Schleswig-Holsteiner Landleute", wie sie in einer Frenssen verwandten Art von Frau Helene Voigt-Diederichs („Schleswig-Holsteiner Landleute", 1898; „Aus Kinderland", 1907) geschildert wurden, hat Frenssen mit klarem Auge geschaut, mit fester Hand nachgezeichnet. Allein es ist seltsame Verkennung und Überschätzung, wenn man glaubte, Frenssens unendlich gedehnten und nichts weniger als durchgehends Originalität verratenden Roman gerade wegen seiner Ursprünglichkeit und Unberührtheit von literarischen Vorbildern rühmen zu sollen. Eher das Gegenteil liegt vor. In Björnsons Bauernnovellen und im Helden von Sudermanns „Frau Sorge" hat Jörn Vorgänger; seine Doppelliebe, die ihn eine törichte Ehe eingehen läßt, ehe er die starke, für ihn bestimmte Geliebte heimführt, erinnert unverkennbar an Dickens' „David Copperfield" und Spielhagens „Hammer und Amboß". Fritz Reuters kernige Gesundheit und Raabes liebevolle Kleinmalerei haben auf Frenssens schriftstellerische Art zweifellos eingewirkt. Auch seine Verwandtschaft mit Gottfried Kellers „Grünem Heinrich" vermag Jörn Uhl nicht zu verleugnen. Allein das alles erscheint im Roman nicht literarisch zusammengelesen, sondern mit Selbstgeschautem lebendig verbunden. Frenssen vermag es, uns am Tage von Gravelotte wie Augenzeugen teilnehmen zu lassen, weil er die schwierige Kunst erfüllt, dabei den Gesichtskreis des gewöhnlichen Kanoniers nicht zu überschreiten. Wie die gewaltigsten kriegerischen Entscheidungen dem einfachen Mann aus dem Volke in Reih und Glied erscheinen, wurde selten mit solcher epischen Schlichtheit erzählt. Und während wir teilnahmsvoll Jörns dumpfes Sinnen und Ringen begleiten, spielt sich zugleich die Tragödie der Verdrängung des ureingesessenen Bauernstammes von der vererbten, zäh verteidigten Scholle ab. Trotz dieses trüben sozialen Hintergrundes bleibt Frenssens Roman ein optimistisches Buch, frei von dem Häßlichen und Engen, das die in Großstadt und Fabriken spielenden Romane enthüllen. Als der Dichter eine ähnliche Entwickelungsgeschichte eines schwer sich durchringenden Jungen, diesmal eines Seemanns unter unerfreulicher Betonung des sinnlichen Elementes, in „Hilligenlei" (1906) mit einer Kritik der kirchlichen Überlieferung von der Person des Stifters der christlichen Religion verband, stieß er auf allgemeinen Widerspruch, obwohl Pastor Frenssens Loslösung vom Kirchendogma schon in Jörn Uhls Zweifeln zur Aussprache gekommen war. Aber wie immer das Urteil über „Hilligenlei" ausfallen mag: in dem bereits gerühmten Berichte Peter Moors aus unserem ersten größeren Kolonialkrieg (vgl. S. 517) hat Frenssen jedenfalls eines der lesenswertesten Bücher der neuesten deutschen Unterhaltungsliteratur geschaffen.

Der Kampf des zähen Bauern um die ererbte Scholle, den Jörn Uhl vergeblich führt, wurde bereits von Rosegger in seinem vielleicht bedeutendsten Werke „Jakob der Letzte" (vgl. S. 470) geschildert. Und zu dem trüben Bilde aus der infolge des adligen Jagdsports allmählich verödenden Steiermark hat der aus der Oberlausitz stammende Wilhelm von Polenz (1861—1905) in seinem besten Romane „Der Büttnerbauer" (1895) ein vollgültiges Seitenstück geliefert.

Polenz, der auch als Dramatiker und Lyriker echte Begabung bewährte, hat in einer Reihe von Romanen („Der Pfarrer von Breitendorf"; „Der Grabenhäger"; „Thekla Lüdekind") und Novellen sich als einen unserer gehaltvollsten neueren Erzähler bewährt. Einen Abschnitt „aus der neuen Völkerwanderung", wie der Bauernsohn Beruf und Boden seiner Väter töricht verläßt, um im „Reich der Schlote" Glück zu suchen, Elend zu finden, läßt uns Max Bittrich in Freiburg (geb. 1867 zu Forst in der Lausitz) in seinem sozialen Roman „Kämpfer" (1903) in kraftvoll anschaulicher Entwickelung miterleben.

In Bittrichs ungeschminkter Vorführung harter Bauernart eint sich sichere Darstellungskunst mit gesunder Grundanschauung sozialer Fragen.

Ein Kapitel aus dem Gegensatz von Dorf und Stadt, die Umwandlung des Landmädchens in die Fabrikarbeiterin, hat auch Karl Hauptmann (geb. 1858), Gerharts dichterisch begabter älterer Bruder, mit seinen „Zeichnungen aus dem Leben einer armen Frau" in dem Arbeiterroman „Mathilde" (1902) darzustellen versucht. Schon vorher hatte Karl Hauptmann, in dessen Gedankenleben sein „Tagebuch" (1900) Einblick gestattet, den Gegensatz von fester, ansässiger Bauernart und Landstreicherblut in einem bühnenwirksamen schlesischen Bauernstück „Ephraims Breite" (= Brigitte) nach Anzengrubers Vorbild ausgeführt (1899). In kleinen Erzählungen („Aus Hütten am Hange", 1902) schildert er Land und Leute im schlesischen Riesengebirge, seiner ihm so wohl vertrauten Heimat, in ihrer nicht immer liebenswürdigen Eigenart mit einer vor nichts zurückscheuenden Naturtreue, während ihm wiederholte Versuche im symbolistischen Drama („Die Bergschmiede", 1902; „Des Königs Harfe", 1903) völlig mißlangen.



G. Frenssen.

Nach Photographie von Rudolf Dührkoop, Hamburg.

Neben Karl Hauptmann und dem Striegauer Seminarlehrer Fedor Sommer (geb. 1864), der sowohl in historischen Novellen („Der Narr zum Briege", „Hans Ulrich", 1908) aus Schlesiens Vergangenheit wie in dem Gegenwarts-Roman „Ernst Reiland" (1904) lebensvolle Schilderungen aus seiner Heimat entwarf, hat noch ein dritter schlesischer Dichter, Philo vom Walde, auf dem Boden der Heimatkunst sich als Erzähler versucht in seiner Dorfgeschichte „Leutenot" (1901).

Philo vom Walde, wie sich der Volksschullehrer Johannes Reinelt (geb. 1858 zu Kreuzendorf, gest. 1906 zu Breslau) nannte, unternahm in den Reimen seiner erzählenden Dichtung „Leutenot" den beachtenswerten Versuch, ein ganzes Epos in der Mundart auszuarbeiten. Unter geschickter und für die „Volkskunde" wertvoller Heranziehung alter Sitten und Bräuche wird das traurige Schicksal eines armen schlesischen Webersohnes erzählt, den sein Trieb nach Herzens- und Geistesbildung bloß dazu führt, ihn hilflos zugrunde gehen zu lassen unter dem rohen Aberglauben und der bösartigen Überlistung von seiten seiner Dorfgenossen, deren reichster dem Besitzlosen die Geliebte abspenstig macht. Die tiefdüstere mundartliche epische Dichtung des Schlesiers, die zugleich mit ihrer Klage über die Entvölkerung des flachen Landes zugunsten der Städte in einem Bittrichs „Kämpfern" verwandten Sinne soziale Fragen berührt, könnte man in manchem mit Fritz Reuters „Kein Hüsung" zusammenstellen.

Wurzelt Philo vom Walde als Schüler Holteis in seiner schlesischen Heimat, so hat der Freiburger katholische Stadtpfarrer Heinrich Hansjakob (geb. 1837 zu Haslach in Baden) an der von seinen alemannischen Stammesgenossen Hebel und Gotthelf bereiteten Tafel mit zu Gast gesessen, ehe er selbst „Wilde Kirschen" (1888) darbot. Zwar ist der allem Volkstümlichen zugetane geistliche Herr schon Ende der sechziger Jahre mit kleinen Geschichten hervorgetreten, aber erst der Kulturkampf, der ihm unerwünschte Gelegenheit verschaffte, von „Im Gefängnisse" (1873) gesammelten „neuen Erinnerungen" zu erzählen, hat dem wort- und federgewandten Kämpen Anlaß gegeben, auf Sebastian Brant und Abraham a Santa Clara zurückzugreifen. Da eifert er denn in kerniger Prosa 1873 gegen das „Narrenschiff unsrer Zeit" (vgl. Bd. I, S. 253), dem er baldiges Scheitern in Aussicht stellt. Von den Streitschriften ist er allmählich zu ruhiger Erzählung übergegangen. Hat er dabei die Sprachfülle seines Landsmanns und Parteigenossen, des Freiburger Professors Alban Stolz (1808—83), auch nicht erreicht, so bewahrt angeborene Gutmütigkeit den Jüngeren anderseits davor, in die leidenschaftliche Unduldsamkeit zu verfallen, die den älteren Verfasser des „Kalenders für Zeit und Ewigkeit" um die seiner volkstümlichen, bilderreichen Beredsamkeit gebührende allgemeine Anerkennung gebracht hat. Hansjakob ist vor allem Humorist und, was sich mit ein wenig Grobheit beim Süddeutschen ganz gut vereinigt, ein gemütlicher und gemütvoller Humorist.

Ob der gealterte, aber noch in ungeschwächter Teilnahme frohsinnig das Weltwirrwesen betrachtende Pfarrherr aus seiner „Jugend- und Studienzeit" berichtet (1880—85) oder ob seine „Tagebuchblätter" vom Wandern auf „Verlassenen Wegen" (1902) plaudern, in „Kanzelvorträgen" (1893) wie in Erzählungen („Bauernblut", „Waldleute") spricht der mit klugem Sinn und Liebe für alles Volksechte genau beobachtende Geistliche. Die mit dem Herzen erfaßte Berufspflicht ist ihm nicht hinderlich, sondern hilft dem starken und wohlwollenden Manne, alles Menschliche menschlich zu verstehen, aber auch mit kräftigderbem Wort gegen das ihm unnütz und verkehrt Erscheinende loszuwettern. Hansjakob ist eine der leider nicht allzu häufigen scharf ausgeprägten Persönlichkeiten, die abseits vom Berufstreiben des Literaturmarktes die Zuversicht stärken zu der gesunden Volkskraft, die, unangefochten von aller gedankenblassen Theorie, der Stubenliteratur der Zünftigen von Zeit zu Zeit frisches Blut und Leben zuströmen lassen muß.

Weit fruchtbarer und erfolgreicher als die Allemannen in Baden haben ihre Stammesgenossen in der Schweiz auch nach Gotthelf und Keller (vgl. S. 467/68) eine wurzelechte Heimatkunst in Roman und Novelle zu voller Blüte gebracht. Der Münchener Kritiker Hofmiller hat diese neueste Schweizer Dichtung gerühmt als „die notwendige Ergänzung zur einseitig großstädtischen Literatur, eine ideale Sommerfrische bei den einfachen und nährenden Mächten der Erde, ein stärkendes kühles Heilbad, das große Gegengewicht gegen Überfeinerung und abgeschmacktes Prezieusentum, und der Maßstab, an dem wir immer wieder von Zeit zu Zeit unser Schrifttum messen, ob es noch gesund und frisch sei". Freilich ist das moderne Prezieusentum ab und zu auch über die Schweizer Grenze gedrungen. So steht Karl Spitteler (geb. 1845 zu Liestal) nicht bloß in seinem symbolischen Erstlingswerke, dem schwerverständlichen ‚Gleichnis' „Prometheus und Epimetheus" (1881) unter Nietzsches Einwirkung; seine von Schillings vertonten „Glockenlieder" (1906) nehmen es an Gesuchtheit und Dunkelheit mit Georgeschem Pseudo-Tiefsinn auf. Und auch wo Spitteler auf der Erde wandeln will, erscheint seine Dichtung dunkel und gesucht. Mit kraftvoller Anschaulichkeit dagegen haben Jakob Christoph Heer aus Töß bei Winterthur (geb. 1859) und Ernst Zahn aus Zürich (geb. 1867) die unheimliche Anziehungskraft der Gletscherwelt und die Kämpfe, die in den Gemeinden und den hochgemuten, heißen

Herzen der einzelnen in jenen Tälern sich abspielen, mit herbem Wirklichkeitssinn und doch zugleich auch in dichterischer Verklärung geschaut und geschildert.

Freilich hat die so oft zweideutige Glücksgabe des großen Erfolges auch Heer in seinen jüngsten Werken („Laubgewind", 1908) der Gefahr äußerlicher Manier genähert. Allein die beiden Romane „An heiligen Wassern" (1898) und „Der König der Bernina" (1900) wie die Novelle „Joggeli" (1902) gehören zum Besten der neueren Erzählungsliteratur. Gerade wenn man die Probe darauf macht, Heers Engadiner Roman an seinen Hauptschauplätzen Pontresina, Fettan und St. Moritz selbst zu lesen, wird man die echt poetische Verwertung der Naturstudien doppelt empfinden und bewundern. Nicht ganz die gleich zwingende Kraft entfaltet Zahn, der im bürgerlichen Leben als Bahnhofswirt in Göschenen tätig ist, in seinen Erzählungen („Herzenskämpfe", 1893; „Firnwind", 1906) und Romanen („Herrgottsfäden", 1901; „Lukas Hochstraßers Haus", 1907). Bei Zahn ist das romantische Element, für welches Heer eine gewisse Vorliebe bekundet, ausgeschaltet. Ungemildert prallen die harten Bauernnaturen aufeinander. Ein dritter Schweizer Erzähler, Walter Siegfried aus Zofingen (geb. 1858), ist zuerst mit einem Künstlerroman „Tino Moralt" (1890) hervorgetreten, der das Ringen und den Untergang des Halbtalentes mit dem Milieu der Münchener Malerkreise als Hintergrund schildert. Ein verwandtes Thema hat der zu Gaienhofen am Bodensee lebende Hermann Hesse (geb. 1877) in dem Künstlerroman „Peter Camenzind" (1904), der in Zürich und im Hochgebirge spielt, behandelt. Siegfried selbst hat in seiner Novelle „Um der Heimat willen" sich dann 1897 Schilderungen aus dem modernen Schweizerleben zugewendet, den Kampf der neuentwickelten Technik mit den Gewalten des Urgebirges schildernd, wie dies ähnlich Heer in den „Heiligen Wassern" getan hat.

Sittlich-religiöse Probleme dagegen behandelt von ihrem streng katholischen Standpunkt aus die in Borkenried am Vierwaldstätter See 1866 geborene und dort lebende Isabella Kaiser. Erst 1901 ist die Dichterin, die sowohl in ihrer Lyrik („Mein Herz", 1908) wie in Novellen („Wenn die Sonne untergeht", 1901) und Romanen sich weit über die zahlreichen Mitbewerber emporhebt, von der französischen zur deutschen Sprache übergegangen. Dem Roman aus der Gegenwart „Vater unser" (1906) ließ sie in der „Friedensucherin" (1908) eine Behandlung der Frauenfrage folgen. Und wenn wir das so viel erörterte Thema meistens von radikal modernem Standpunkte, wie ihn auch Gabriele Reuter vertritt, dargestellt sehen, so gehört es zum vollen Bilde der Bewegung, daß wir auch die in Romanform gekleideten Gedanken einer künstlerisch gestaltenden Frau kennen lernen, die den alten religiösen Mächten die Heilung und Lösung auch der jüngsten sozialen und Herzenskämpfe gläubig anvertraut.

Der Abstammung nach gehört der treffliche, 1842 geborene Josef Viktor Widmann allerdings Mähren an, aber seit frühen Kinderjahren war die Schweiz, der er nun so lange Jahre als Redakteur des Berner „Bund" auch als Politiker dient, seine tatsächliche Heimat geworden. Schon früh hat Widmann mit dramatischen Dichtungen („Iphigenie in Delphi", 1865; „Die Muse des Aretin", 1902) begonnen, aber erst unter der Einwirkung des ihm befreundeten Gottfried Keller hat der Vielseitige, der so reizend und eigenartig von „Sommerwanderungen und Winterfahrten" (1896), Streifereien durch ganz Italien und in „Touristennovellen" (1892) zu erzählen weiß, in humoristischen und ernsten Dichtungen sein eigentliches Gebiet gefunden, auf dem er Wertvollstes zu schaffen wußte.

Die anmutigen Liebesgeschichten „Jung und Alt" (1894) sind in so zierlichen Versen und Reimen erzählt, als wären sie von Wilhelm Hertz' mittelalterlicher Kunst nachgebildet. In der „Maikäferkomödie" (1897) ist die unterhaltende Darstellung jährlich sich wiederholender Vorgänge aus dem Naturreiche zu einer trotz scharfer Ausfälle nicht verletzenden, aber voll treffenden Satire gegen die sich unfehlbar dünkenden Autoritäten in Staat und Kirche ausgebildet. Das Schattenspiel „Der Heilige und die Tiere" (1905) läßt dagegen bloß in einzelnen Nebenzügen den Humor walten, während die Dichtung selbst uns in lebensvollen Bildern in ernstem Mitgefühl das unendlich vielfache Leiden der Kreatur vorführt. Ehe Jesus seine Mission bei den Menschen begann, hat er sich an die Tierwelt gewendet. Die „Maikäferkomödie" und das Legendenspiel sind nicht bloß Widmanns bedeutendste Schöpfungen, sie gehören auch, obwohl sie im Verhältnis zu ihrem inneren Werte nur einen kleinen Leserkreis gefunden haben, zu den gehaltvollsten Dichtungen des letzten Jahrzehnts.

Viktor Widmann hat bei einem der ab und zu auftauchenden Mißverständnisse zwischen den überempfindlichen, mißtrauischen Schweizern und ihren Stammesgenossen im Deutschen Reiche sich als treuer Eckart deutscher Gemeinbürgerschaft in allen Kulturfragen erwiesen.

Die schon beim Ausblick auf die Behandlung völkischer Fragen in der neueren Dichtung (vgl. S. 516) erhobene Forderung nach größerer Teilnahme für die um ihr Deutschtum ringenden und damit auch für die Zukunft des ganzen deutschen Volkes kämpfenden Österreicher erhält auch besondere literarische Unterstützung, wenn wir sehen, welch prächtig frische Zweige an dem alten Baum deutsch-österreichischen Schrifttums ausschlagen. In dem Snobbismus Wiener Literaturentums, das der aphoristische Erzähler Peter Altenberg (geb. 1859) vertritt, darf man diese verheißungsvollen Kräfte freilich so wenig suchen wie deutsche Art und Kunst bei den Wortführern des Berliner Modenwechsels. Aber in der allweg gut deutschgesinnten Steiermark ist den bejahrten Führern Rosegger und Wilhelm Fischer in dem Oberleutnant Rudolf Hans Bartsch aus Graz (geb. 1873) ein Schüler erstanden, dessen lebensfreudige „Zwölf aus der Steiermark" sich beim ersten Anlauf ihren Platz an der Sonne gesichert haben. In der starken Hervorhebung der sinnlichen Elemente im Liebesleben erweist Bartsch sich freilich von der herrschenden Modeströmung ergriffen. Aber noch stärker tritt die tiefwurzelnde warme Liebe zur Heimat hervor. Gerade dieser Zug bestimmt in seiner künstlerischen und persönlichen Ausprägung den Charakter von Bartsch' Dichtung (Novellen „Vom absterbenden Rokoko", 1909). Auch in Tirol ist allmählich ein neues Geschlecht von treu deutschgesinnten Lyrikern (Artur von Wallpach, „Tiroler Blut", 1908) und Erzählern (Anton Renk, Hans von Hoffensthal) herangewachsen. Die Schicksale der in die slawischen Grenzlande eingewanderten Deutschen behandelte mit Vorliebe der selber von deutschen Eltern stammende, aber zu Dianes in Kroatien 1876 geborene Otto Hauser in der Erzählung „Ein abgesetzter Pfarrer" (1904) und den beiden Romanen „1848" (1907), „Die Familie Geßner" (1909). Wie einstens Auerbach hat auch Hauser einen Roman „Spinoza" geschrieben (1908). Den fein nachempfindenden Übersetzungen ausländischer Lyrik entsprechen Hausers „Ethnographische Novellen" (1901). Aber auch in eigenen Gedichten („Der Reigen der schönen Frauen", „Runen", 1905/09) hat der in Wien lebende Dichter und Kenner der Weltliteratur reichen Gedankeninhalt in sorgfältig gepflegten Formen ausgesprochen.

Am bedeutendsten jedoch unter allen neuerdings aus Österreich gekommenen Dichtungen erscheinen neben Bartsch' zwölf Steiermärkern die durch Poesie und bezwingende Frömmigkeit ausgezeichneten beiden Romane der in Steyr lebenden Baronin Enrica Handel-Mazzetti (geb. 1871 zu Wien).

Ihre erst nachträglich gesammelten Erstlingsarbeiten gingen unbeachtet vorüber, wie anderseits jetzt der Ruhm ihrer beiden Romane den sehr schwachen geistlichen Gedichten und der Ballade „Deutsches Recht" (1908) zu einem keineswegs gerechtfertigten Lobe verholfen hat. Aber diese beiden Romane „Meinrad Helmpergers denkwürdiges Jahr" (1900) und „Jesse und Maria" (1906) sind trotz der gar übeln Vorliebe der Verfasserin für Gerichts- und Folterszenen von ergreifender Gemütstiefe, Lauterkeit und bestrickender Schönheit. Die (unverheiratete) Dichterin ist eine von Glaubensseligkeit durchglühte, treueste Katholikin. Die Wahrung oder Wiedergewinnung des rechten Glaubens, der sich aber auch in sittlichem Handeln bewähren muß, ist das alle ihre Erzählungen durchziehende Leitmotiv. Niemals jedoch wird sie durch Betonung des konfessionellen Momentes verletzend. Der englische Atheist und der bilderstürmende Jesse werden von ihr mit nicht minder edlen Zügen ausgestattet als die Verfechter des katholischen Glaubens. Nicht der gelehrte, herrschgewaltige Abt von Kremsmünster vermag die Seele des protestantischen Knaben zurückzugewinnen, nicht der polternde Pfarrer und die kaiserlichen

Kommissäre beugen Jesses trutziges Luthertum. Aber die Liebe des einfältigen Paters Meinrad und der sorgenvolle Glaubenseifer der ungebildeten Förstersfrau führen zum Ziele. Pater Meinrad ist eine der schönsten und rührendsten Priestergestalten, bei dem sich des Heilands Seligsprechung der Einfältigen im Geiste nicht bloß an dem stillen Mönche selbst, sondern auch an seinem Schützling erfüllt. In „Jesse und Maria" sind die letzten Regungen des österreichischen Protestantismus nach dem Westfälischen Frieden halb als historischer Roman, mehr noch als der in Glaubenskämpfen sich auslebende Gegensatz eines hochstrebenden, in Wittenberg gebildeten Junkers und eines gequälten einfachen Frauenherzens dargestellt. Die Dichterin hat sich aus der Redeweise alter Chroniken und der geliebten niederösterreichischen Mundart ihre eigene Sprache geschaffen, ein wenig archaistisch und doch ohne jede Künstelei schlicht zum Gemüte redend, wie sie dem warmen Empfinden der mit sicherer Kraft gestaltenden Dichterin entspringt.

Neben der österreichischen Erzählerin verdienen auch zwei katholische Romandichterinnen im Reiche besondere Erwähnung: die bereits (S. 532) wegen ihrer lyrischen Gedichte gerühmte, unter dem Namen M. Herbert auftretende Frau Therese Keiter (geb. 1849 zu Melsungen) und die in Aachen lebende, in Kirchberg 1868 geborene Nanny Lambrecht.

Frau Keiter hat als Erzählerin schon 1882 ihre seitdem eifrigst fortgesetzte schriftstellerische Tätigkeit begonnen, und ihre Darstellungskunst, die sie zuerst in „Modernen Märchen" (1884) bewährte, hat sich mit den Jahren erfreulichst gesteigert. Sowohl ihre Novellensammlungen („Von unmodernen Frauen", 1902; „Dagmars Glück", 1903) wie Zeitromane („Jagd nach dem Glück", 1885; „Das Kind seines Herzens") und Versuche im historischen Roman („Vittoria Colonna", 1908) zeigen scharfes Erfassen und künstlerisch kräftiges Gestalten der Probleme. Die „oberpfälzischen Geschichten" (1904) bekunden, daß die in Regensburg lebende Dichterin auch im Sinne der Heimatkunst die Eigenart von Land und Leuten, in dem und unter denen sie lebt, zu beobachten und zu schildern weiß. Hierin berührt sie sich mit ihrer rheinischen Genossin. Nanny Lambrecht hat sich in ihrem Roman einer durch die Schuld der temperamentlosen Frau unglücklichen Ehe, „Die Statuendame" (1908; vgl. S. 517), wie in ihren kleineren Erzählungen („Was im Venn geschah", 1905; „Allsünderdorf", 1908) als humorbegabte, scharf beobachtende Schilderin der volkstümlichen Eigenart ihrer Heimat erwiesen, wie sie sittliche Probleme und Herzenswirrungen mit einer des Lesers Teilnahme weckenden und fesselnden Wärme zu erfinden und zu gestalten versteht. Aber Unfähigkeit oder Nachlässigkeit in Behandlung der Sprache beeinträchtigt auf das Empfindlichste die Wirkung dieser im Inhalt gediegenen Romane.

Mit Erzählungen von den „Kindern der Eifel", deren entlegene Dörfer und Wälder den Schauplatz von Fräulein Lambrechts Novellen und ihres Eifelromans „Das Haus im Moor" (1908) bilden, hat auch Frau Klara Viebig-Cohn 1897 ihre Schriftstellerlaufbahn eröffnet. Zu Trier 1860 geboren, durfte sie sich, obwohl in Berlin lebend, selber den „Rheinlandstöchtern" (1897), wie ihr erster Roman sie vorführt, zuzählen.

Der erste Anlauf, mit einer ihrer Eifelnovellen („Kinder der Eifel", 1897) die Bühne zu erobern, ist, obwohl „Barbara Holzer" das alte Thema von der Kindesmörderin aus Scham und Verzweiflung wirksam im Rahmen des Bauernstückes aufs neue durchleben läßt, Frau Viebig 1897 ebenso mißlungen, wie der 1905 erneute Versuch mit der Einakterreihe „Der Kampf um den Mann". Die rücksichtslose Wiedergabe häßlichster Wirklichkeit konnte der Verfasserin von Anhängern des äußersten Naturalismus das Lob photographischer Kunst eintragen, der Eindruck der vier Stücke bleibt doch ein abstoßender. Dagegen gelang es Klara Viebig als erzählenden Dichterin vor zahllosen männlichen und weiblichen Mitbewerbern sich in der Gunst der Leser festzusetzen. Daß trotz ihres raschen und anscheinend leichten Schaffens auch ihr bis zum Durchringen ihres Talentes schwere Kämpfe nicht erspart blieben, verrät ihr halb autobiographischer Roman „Es lebe die Kunst!" (1899). Aber sie hat mit ihren Romanen „Die Wacht am Rhein" (1902), dem bereits (S. 517) erwähnten „Schlafenden Heer", dem „Kreuz im Venn", womit sie 1908 wieder auf den Boden der Eifel, ihrem schriftstellerischen Ausgangspunkt, zurückgekehrt ist, eine fast ununterbrochene Reihe von Erfolgen, und zwar verdienter Erfolge davongetragen.

Von allen lebenden deutschen Schriftstellerinnen hat neben der Baronin Handel-Mazzetti zweifellos Frau Ricarda Huch aus Braunschweig (geb. 1864) in ihrer Lyrik

(„Gedichte", 1894 und 1907) wie in Erzählungen die am schärfsten ausgeprägte Eigenart bewiesen, von der auch die Verse des beigefügten Faksimiles zeugen, vielleicht aber auch gerade deshalb auch nur geteilte Anerkennung gefunden.

Mit ihrer literargeschichtlichen Darstellung von Blütezeit, Ausbreitung und Verfall der Romantik wie mit Untersuchungen aus der schweizerischen und italienischen Geschichte hat sie auch nach Erwerbung der Doktorwürde ihre wissenschaftliche Begabung eifrig weiter betätigt. In der Erzählung „Vita somnium breve" wurde dagegen 1902 nur eine Wiederholung ihres ersten und besten Werkes, der „Erinnerungen an Ludolf Ursleu" von 1892 gegeben. In Ludolfs Tagebüchern ist der Niedergang einer alten Hamburger Familie mit einer an Konrad Ferdinand Meyers Art gemahnenden Kunst erzählt, und Thomas Mann dürfte wohl von Frau Huchs Ludolf Anregungen für seine so weit zurückbleibenden „Buddenbrooks" empfangen haben. In den glühend farbenprächtigen Bildern „Die Verteidigung Roms" und „Der Kampf um Rom" (1906/07) hat Ricarda Huch eine gewagte Umbildung des historischen Romans angestrebt.

Nach der Originalhandschrift der Dichterin.

Das Bild von Giuseppe Garibaldis Heroengestalt hatte bereits Graf Schack sich durch die bedauerliche Verirrung des alten Löwen von Caprera im Jahre 1870 nicht trüben lassen. Ricarda Huch stellt den selbstlosen, furchtlosen Helden, in dem sich der Einheitsdrang ganz Italiens in jenem großherzigen, dem selbstsüchtigen Italien unserer Tage so arg ungleichen Geschichtsabschnitte des Risorgimento verkörperte, in den Mittelpunkt ihrer halb historischen, halb dichterischen Erzählung. Wie jede einzelne tapfere Tat von dem Gedanken an den geliebten Führer Garibaldi ausgeht, so sehen wir alle Ereignisse so, wie sie in seiner reinen, nur von der Leidenschaft zum Vaterland beherrschten Kinder- und Heldenseele sich widerspiegeln. Es ist eine von der sonst im Geschichtsroman gebräuchlichen Darstellungsweise stark abweichende Art, wie Ricarda Huch alles in lyrische Stimmung auflöst und bald Momentbilder auftauchen, bald aus einzelnen Freskogemälden das nur angedeutete Ganze erraten läßt. Der Widerspruch gegen das Werk scheint bis jetzt fast die Zustimmung zurückzudrängen; aber selbst als anfechtbarem Versuch eines neuen Geschichtsromans kommt diesen beiden zusammengehörigen Romanen, in denen die Dichterin Rom und Sizilien so anschaulich zu beleben versteht, besondere Bedeutung zu.

Wenn bei diesem sichtenden Überblick der neuesten Erzählungsliteratur ganz von selbst eine Gruppe von Frauen besonders bemerkbar wurde, so entspricht dies eben dem tatsächlichen Verhältnis auf dem Gebiete von Roman und Novelle. Auch die als Schülerin Konrad Ferdinand Meyers eingereihte Isolde Kurz (vgl. S. 489) gehört zu den hier in vorderster Linie stehenden Schriftstellerinnen. Wenn erst unter den Neuesten des 1848 geborenen

Stettiners Hans Hoffmann gedacht wird, so geschieht es, weil seine bereits 1881 beginnende Novellendichtung erst seit dem letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts die so wohlverdiente Beachtung in weiteren Kreisen gefunden hat. Auch als Lyriker („Vom Lebenswege", 1893) ist der am 11. Juli 1909 als Sekretär der deutschen Schillerstiftung in Weimar gestorbene, stets formensichere und liebenswürdige Poet zu rühmen.

Aus frohen Wandertagen „Unter blauem Himmel" Italiens und Korfus (1881/87) wie von nordischen Hexengeschichten (1883/84), aus den Erfahrungen als Oberlehrer („Das Gymnasium zu Stolpenburg", 1891) hat Hoffmann in Novellen wie im Roman von der Verteidigung der ostpreußischen ständischen Privilegien „Wider den großen Kurfürsten" (1894) erzählt. Am liebenswürdigsten zeigt sich der schalkhafte und gemütvolle Dichter, wenn er Bozener Mären und Ostseemärchen mit feiner Erzählungskunst erfindet oder umbildet (1896/97). Die Novellen „Von Haff und Hafen" (1902) zeigen, daß der Pommer auch nach der Übersiedlung nach Weimar mit alter Liebe der nordischen meerbesäumten Heimat treu geblieben war.

Ein gebürtiger Weimaraner dagegen ist Wilhelm Hegeler (geb. 1870). Wenn in seinem Gelehrtenroman „Flammen" (1905) am besten der Auftritt im Wartezimmer des allgewaltigen Beherrschers der preußischen Universitäten geriet, so gab er in den an südlicher Meeresküste sich abspielenden wilden Blut- und Wollustszenen „Pietro der Korsar und die Jüdin Cheirinka" (1906) eine abgeschlossene Bilderreihe vom Wüten elementarer Leidenschaften, bei deren Vorübergleiten einem unwillkürlich Arnold Böcklins Darstellung des von Piraten überfallenen Schlosses am Meeresufer vor Augen steht.

Dem Künstler- und Gelehrtenroman haben die letzten Jahre auch einen Schulroman beigesellt. Hermann Anders Krüger, Dozent am Polytechnikum in Hannover (geb. 1871 zu Dorpat), ist zwar mit seinem Trauerspiel „Der Graf von Gleichen" (1908) an Bühnenerfolg hinter dem gleichzeitig erschienenen Drama von Wilhelm Schmidt-Bonn zurückgeblieben, aber in der Literaturgeschichte ist er auch nicht wegen seiner Dramen und Gedichte zu nennen, sondern wegen seines „den deutschen Jungen und ihren Schulmeistern gewidmeten" Herrnhutischen Bubenromans „Gottfried Kämpfer" (1904) und des sich ihm anreihenden Romans „Kaspar Krumbholtz" (1909).

Ein Pädagog hat mit der Klage, daß im Gegensatze zur englischen Literatur in der deutschen der Schülerroman keine Pflege fände, das Lob Krügers verbunden, dessen mit Liebe und Dankbarkeit gegebene Schilderung seiner Schulzeit in Gnadenfrei die unmittelbare Lebenswahrheit eigenster Erfahrung aufweise. Man muß wohl Teilnahme für Schul- und Erziehungsfragen besitzen, um über die epische Breite, in der des Gymnasiasten Kämpfer Erlebnisse bis zum Abiturium vor uns entrollt werden, nicht ein wenig ungeduldig zu werden. Aber an der verständnisvollen Auffassung dieses eigenartigen Schullebens, des Ineinanderwirkens der alten klassischen Bildung mit dem religiösen Innenleben kann jeder Leser dieses einfach und doch mit nicht gewöhnlicher Kunst geschriebenen Buches seine Freude haben, während im zweiten Roman vielleicht etwas unerquicklich, doch in ernster Vertiefung die Kämpfe des religiösen Zweiflers in dieser strenggebundenen Umgebung sich abspielen.

Wilhelm Holzamer aus Niederolm bei Mainz (1870—1907) hat in lyrischen Gedichten („Zum Licht"), mit denen er 1897 zuerst hervortrat, in Skizzen („Auf staubigen Straßen", 1898), Erzählungen („Die Sturmfrau", 1902; „Am Fenster", 1906) und Essays („Im Wandern und Werden", 1905) als liebenswürdiger und gebildeter Plauderer sich zahlreiche Freunde gewonnen. Für den Roman reichte seine Gestaltungskraft nicht aus. Die Schaffenszeit des jung verstorbenen Holzamer umfaßte nur ein Jahrzehnt. Justizrat Timm Kröger in Kiel (geb. 1844 in Haale) hat den Beruf zum Schreiben, den er früh in sich fühlte, absichtlich unterdrückt und die Platensche Mahnung, kein Poet dürfe morgens zur Kanzlei mit Akten, abends auf den Helikon gehen, insoweit beherzigt, als er erst nach Niederlegung seiner juristischen Bürden am Lebensabend sich der Dichtung hingegeben hat. Er sagte zu sich selbst: „Die Erlaubnis, Novellen zu schreiben, soll dir nach vollbrachtem

Tagewerk als Feiertagslohn zufallen, wenn du sechzig Jahre alt geworden bist". Und wirklich hat Kröger nicht früher als im Jahre 1891 zum erstenmal eine Novelle drucken lassen.

Was Kröger von dieser ersten Novelle, „Eine stille Welt", an bis zu der 1908 erschienenen „Aus alter Truhe" veröffentlicht hat, das gleicht nun freilich abgeklärtem, altem Wein, duftend und stark. Hat doch selbst ein so strenger Kritiker wie Julius Hart die Novelle „Um den Wegzoll" der Schatzkammer eingereiht, in der die kleinen Meisterwerke von Mörike, Heyse, Storm, Keller funkeln und leuchten. Mit Theodor Storms Prosadichtungen sind die Novellen seines engeren Landsmannes Kröger, wie sie in der Auswahl der „neun Novellen" von 1906 vorliegen, in der Tat artverwandt. Er selbst nennt außer Storm auch Björnson, Tolstoi und Daudet als Vorgänger, von denen er „die kräftigste Anregung erhalten; in der Form machte Maupassant den größten Eindruck auf mich". Aber Wert und Eigenart haben alle diese Erzählungen durch die reife, in sich gefestigte Persönlichkeit des Dichters, der ernst und doch mit überlegenem Lächeln der Menschen Streben und Leben, Irren und Wirren aus ihrem klar durchschauten innerem Wesen zu verstehen und zu schildern weiß. Er versteht sie aber auch deshalb so gut, weil er mit seinen Gestalten im Boden seiner geliebten holsteinischen Heimat wurzelt.

Wie heute die Dinge sich gestaltet haben, möchte man manches Mal zweifelhaft werden, ob nicht eine Stellung außerhalb der Literatur für den Dichter weniger Gefahren mit sich bringe als das überhastete und zersplitterte Schaffen, das sich gar zu leicht einstellt, wenn das Dichten als Lebenserwerb betrieben werden muß. Wie ungünstig, ja geradezu zerstörend das als Beruf ergriffene Literatentum auch auf eine außergewöhnliche Veranlagung wirken kann, das zeigt das Beispiel des liebenswürdigen Humoristen Freiherrn Ernst von Wolzogen. Was hätte der für Novelle und Lustspiel, Satire und Chanson wie wenige hochbegabte, spielend alles hervorsprudelnde Dichter nicht leisten können, wenn dem in rücksichtsloser Daseinsfreude sich Tummelnden in das heiße leichte Blut nur etwas von dem streng sittlichen Ernst geträufelt gewesen wäre, der seinen Stiefbruder Hans von Wolzogen, den die „Bayreuther Blätter" seit mehr als einem Vierteljahrhundert leitenden edlen Schwärmer, dazu drängte, sein ganzes Sein und Wirken einer großen Idee zu weihen! Welch unüberbrückbare Gegensätze sind in diesem ungleichen Brüderpaare verkörpert: der eine der treueste Vorkämpfer des Wagnerschen Kunstwerkes, der andere der Vater des rasch zusammengebrochenen Überbrettls!

Allein man braucht nur Ernst von Wolzogens (geb. 1855 in Breslau) besten Roman, den „Kraft-Mayr" (1897), durchzugehen, um die Überzeugung zu gewinnen, daß der heitere Spötter nicht bloß ganz gründlich in Menschenseelen zu lesen versteht, sondern vor einigen Jahren auch noch recht gut ernste Dinge ernst zu nehmen verstand. Es ist schwerlich völlig der wahre Franz Liszt, der da zu seinem treuherzigen, weltunklugen Schüler spricht. Aber die Größe, in welcher sich der Wolzogensche Liszt kraft seiner tiefen Menschenkenntnis und warmen Menschenliebe plötzlich aus seiner bedenklich bunten Umgebung in die Höhe reckt, das gibt dem lustigen Treiben des Buches erst durch den Gegensatz die rechte Bedeutung. Wer vermöchte beim unwiderstehlichen Humor der „Gloriahose" das helle Lachen zu unterdrücken, und wieviel Ernstes birgt sich hinter den Frivolitäten des „Dritten Geschlechts" (1899)! Auf Grund feinster Beobachtungen wirklicher Personen und Verhältnisse, diesmal seiner Münchener Umgebung, schildert Wolzogen mit rücksichtsloser Freude am Verfänglichen gewagteste Begleiterscheinungen der doch als ernste soziale Erscheinung aufgefaßten Frauenbewegung (vgl. S. 519). Und dieser geniale Erzähler, der Humor und Satire so selbstherrlich walten zu lassen versteht, hat auch in dem etwas altmodischen, doch dauernd zugkräftigen Lustspiel „Die Kinder der Exzellenz" und dem freieren „Lumpengesindel" bewiesen, daß er sich den formalen Anforderungen der Bühne anzuschmiegen vermag. Ernst von Wolzogen wäre vielleicht der Mann gewesen, uns ein freigeniales Lustspiel zu schaffen, wie es die deutsche Literatur noch nicht besitzt; statt dessen fügte er zu den vielen, unsere Theater schon ohnehin zersetzenden Elementen noch ein neues, das von bösartigem Dilettantismus zehrende, zum Glück nur kurzlebige Überbrettl (1900), an dem die dialogisierte Anekdote oder Zote statt dramatischer Handlung, Absinth für edlen Wein geboten wurde.

———

3. Theater und Drama.

Der freilich mehr als naive Wahn, es könnte von dem „Bunten Theater“ des Überbrettls aus der Weg zu einer Reform der Bühne gefunden werden, hat nicht lange gewährt, aber er zeigte wenigstens, wie stark in allen Kreisen das Bedürfnis nach einer Umgestaltung empfunden wurde. Die Theaterlust war gewaltig angewachsen, wie schon die zahlreichen Neugründungen von Bühnen bewiesen. Aber mit der zunehmenden Theaterzahl war keineswegs auch eine Steigerung der theatralischen Leistungen verbunden. Die stolzen Bezeichnungen eines Berliner Lessing- und Hebbeltheaters führen wahrlich eitel diese edlen Namen im Titel. Der Gründer und langjährige Leiter des ersteren (1888—97), Oskar Blumenthal, hat an Stelle eines gesunden Lustspiels geistreichelnde Witzhascherei, die noch dazu in anspruchsvoller Tendenzmacherei „die große Glocke“ der Reklame läutet, auf seiner Bühne gepflegt. Das Hebbeltheater wurde eine Spezialitätenbühne für den irischen Satiriker Bernard Shaw, den von der stets nach der Fremde schielenden Mode augenblicklich begünstigtsten Ausländer. Das 1883 von L'Arronge ins Leben gerufene Deutsche Theater hat 1894—1904 unter der Leitung Otto Brahms, der allerdings erst im Deutschen wie dann im Lessingtheater sich um die Pflege Ibsens Verdienste erwarb, allzu einseitig den Naturalismus begünstigt, selbst die langweiligen jüdischen Milieustücke Max Dreyers und so unreife anspruchsvolle Nichtigkeiten wie Georg Hirschfelds „Mütter“ (1895) dem geduldigen deutschen Publikum aufgedrängt. Unter Max Reinhardts im Jahre 1905 einsetzender Leitung ist das Deutsche Theater bis zur Vorführung von Szenen aus galizisch-jüdischen Freudenhäusern (Schalom Asch' „Gott der Rache“, 1907) herabgesunken. Die Tagesmode kann sich freilich in Anpreisung von Reinhardts Neugestaltung Shakespearescher Werke nicht genug in Bewunderung erschöpfen, während in der Tat die Dichtung willkürlich dem Streben nach verblüffenden Bühneneffekten und fragwürdigsten Regiekunststücken aufgeopfert wird. Durch den trüben Kanal des Berliner Residenztheaters wälzt sich der Schlamm eindeutiger Pariser Unsitten-Possen, die den Pariser Schick verloren und nur die Zote in der Übertragung behalten haben, über die meisten deutschen Bühnen. Hatte man unmittelbar nach dem siegreichen Kriege über die schon durch Laube begünstigte Franzosenherrschaft auf der deutschen Bühne geklagt, so dürfte man jetzt froh sein, wenn Augier, Sardou und Dumas nicht weit schlechteren Nachfolgern den Platz geräumt hätten. Die Ausländerei selbst aber herrscht auf den deutschen Theatern mehr als je. Man hat für den nationalen Charakter des Theaters als Ausdruck nationaler Kultur derart jedes Gefühl verloren, daß bei dem nach langer Zeit ersten Auftreten einer deutschen Truppe in Paris im Frühjahr 1909 der Spielplan aus zwei norwegischen Stücken, einem russischen und einem einzigen deutschen Drama zusammengesetzt werden konnte. Dafür trat aber 1909 ein englisches Theater ins Leben, das englische Stücke in englischer Sprache spielen und von seinem Standquartier Berlin aus regelmäßige Wanderzüge durch ganz Deutschland unternehmen soll. Wenn die Herrschaft englischer Komödianten in Deutschland am Ende des 16. Jahrhunderts (vgl. Bd. I, S. 330) durch den Mangel an deutschen Dramatikern und Schauspielern entschuldigt wird, so gibt es für die sträfliche Absurdität dieser neuesten Gründung keinerlei Rechtfertigung.

Im 18. Jahrhundert setzte man alle Hoffnung für Hebung des Bühnenwesens auf die Gründung von Hoftheatern. Man kann leider nicht sagen, daß diese im allgemeinen in den letzten Jahrzehnten Nennenswertes für die Pflege des ernsten Schauspiels getan hätten,

wenn auch bei einzelnen, wie z. B. in Dresden und Dessau, ein ernster künstlerischer Wille rühmend anzuerkennen ist. Das Münchener Hof- und Nationaltheater hat sich nicht zu einer selbständigen Haltung aufgerafft. Die Berliner Hofbühnen bringen, wie es scheint, grundsätzlich von Neuem nur ganz Nichtiges; ja selbst Schauspielsurrogate, wie sie Felix Philippi oder Hugo Lubliner aus dem Hauptskandal jedes Jahres fabrizieren, finden den Schutz der königlichen Generalintendanz. Ein Paul Lindau, dessen Tätigkeit jederzeit darin bestand, das wirklich Große herabzuziehen und zugleich in hohlen Äußerlichkeiten nachzuahmen, konnte, nachdem er überall sonst abgewirtschaftet hatte, 1908 mit der Leitung des königlichen Schauspiels in Berlin betraut werden. Bei den Wiesbadener Maifestspielen wird alljährlich ein ungeheurer Aufwand für wertlosen äußeren Prunk feuerwerkartig verpufft. Das ernste Drama aber hat unter dem „Neuen Kurse" noch nicht die geringste Förderung, sondern nur Hemmungen jeder Art erfahren.

Einzig in Bayreuth war das große Beispiel von Bühnenfestspielen außerhalb des gewöhnlichen Theatertreibens, die sich doch als etwas ganz anderes als die 1854 von Dingelstedt in München erfundenen, dann von den verschiedensten Bühnen nachgeahmten Musteraufführungen der renommiertesten „Stars" erwiesen, 1876 gegeben und seit 1882 fortwährend in einer Weise wiederholt worden, daß das sonst Unzulängliche Ereignis wurde, das Unbeschreibliche getan war. Alles andere erschien daran gemessen nur unsicheres, im glücklichsten Falle halb gelingendes Suchen und Experimentieren. Ob die 1909 zum erstenmal verwirklichten Festvorstellungen klassischer Dramen, zu denen jährlich Schüler aus ganz Deutschland nach Weimar kommen sollen, den Hoffnungen des zur Pflege der ästhetischen Kultur der Jugend gegründeten Vereins entsprechen werden, bleibt abzuwarten.

Versuche zur Neubelebung älterer Volksschauspiele wurden, seit Eduard Devrient 1851 als zünftiger Schauspieler dem Passionsspiel der Oberammergauer Holzschnitzer begeisterte Huldigung dargebracht hatte, an verschiedenen Orten unternommen, ohne wirklich Bedeutendes zutage zu fördern. Nicht bloß steigerte sich bis jetzt anhaltend die Teilnahme an dem seit dem 17. Jahrhundert in dem oberbayrischen Dorfe Oberammergau jedes zehnte Jahr abgehaltenen Passionsspiele (siehe die Tafel bei S. 499), sondern auch an anderen Orten, in Tirol und zu Höritz im deutschen Böhmerwald, lebte das religiöse Drama des Mittelalters, natürlich unter mannigfachen Umgestaltungen, wieder auf. Man versuchte auch, für neue Aufgaben neue Formen zu finden. Schon 1851 hatte der verbannte Richard Wagner Pläne für eine in Zürich zu errichtende Volksbühne ausgearbeitet, auf der statt Berufsschauspielern die Bürger selbst spielen sollten, also die Übertragung des in den Alpenländern seit langer Zeit in aller Stille vorhandenen Bauerntheaters auf städtische Verhältnisse angestrebt wurde. Nach mehr als drei Jahrzehnten griff einer von Wagners nächsten Freunden, Friedrich Schön, Wagners Züricher Plan wieder auf und errichtete in Worms 1889 ein eigenes Volksfestspielhaus, für das nur leider die entsprechenden Volksstücke fehlten. Die schöne Idee erwies sich vorerst als nicht lebensfähig.

Immerhin besser gelang es, als man versuchte, einzelne, für weite Volkskreise anziehende Stoffe oder die an einzelnen Orten haftenden Erinnerungen zu dramatischen Geschichtsbildern mit Massenszenen, für die man das Vorbild der Meininger ausnutzen konnte, im Hinblick auf dilettantische Darsteller auszuarbeiten. Von den auf diese Art entstandenen Luther-Festspielen von Hans Herrig, Wilhelm Henzen, August Trümpelmann, Otto Devrient kam des letzteren Arbeit in einer ganzen Reihe von Städten zur Aufführung.

Herrig, der theoretisch am eifrigsten für die Befreiung des Volkstheaters von den stehenden Bühnen eintrat, hat durch seine völlig unlebensfähigen Dichtungen leider wesentlich zum Scheitern des mit so großen Hoffnungen und Opfern unternommenen Wormser Volksfestspielhauses beigetragen.

Alljährlich feiert die alte fränkische Reichsstadt Rothenburg ob der Tauber im Festspiel „Der Meistertrunk von Rothenburg" die Erinnerung an ihre Errettung vor Tillys plünderungslustigen Scharen. Zu Kraiburg am Inn wurde in der Nähe des alten Schlachtfeldes Martin Greifs „Ludwig der Bayer, oder der Streit von Mühldorf", in Straubing, der Stadt ihres Todes, Greifs „Agnes Bernauer" von Bürgern auf der Volksbühne gespielt. In Oberbayern hat man in seinem Heimatsdorf den für Bayerns Erhaltung gegen habsburgische Ländergier kämpfend gefallenen „Schmied von Kochel" im Spiel gefeiert; in der ehemaligen Universitätsstadt Altdorf (bei Nürnberg) wurden Szenen aus Wallensteins Studentenzeit, aus der in Schillers Wallensteinischem Lager erzählt wird, in Eger 1908 und 1909 Wallensteins Einzug und „Die Gründung Egers" gespielt. Festere Wurzeln scheinen die Andreas Hofer-Spiele in Meran zu schlagen. In der Schweiz hatten, wie schon des Grünen Heinrich Schilderung einer Tellaufführung zeigt (vgl. S. 468), die Volksspiele seit dem 16. Jahrhundert niemals ganz aufgehört, und seit 1901 finden in jedem Sommer in Altdorf Vorstellungen des Schillerschen „Wilhelm Tell" durch Einwohner des Kantons Uri statt.

Wenn diese volle Teilnahme verdienenden Bestrebungen außerhalb der gewöhnlichen Theater- und Literaturkreise nach Geltung rangen, ohne daß ihnen bis jetzt der für ihr Gedeihen unentbehrliche Dichter und Finder selbständiger Formen erstanden wäre, so wurde im Elsaß eine besondere Art von Volksdrama großgezogen, der man nicht ohne gleichzeitiges starkes Mißtrauen eine bedingte Teilnahme schenken kann. Von früheren Versuchen, die elsässische Mundart im Drama zu verwerten, ist Arnolds „Pfingstmontag" (vgl. S. 365) ein berühmtes Denkmal. Neuerdings suchen die Elsässer aber, entsprechend der politischen Forderung nach Autonomie als eigener Bundesstaat, auf den Bühnen ihrer größeren Städte eine elsässische Dialektdichtung, Lustspiel wie ernstes Drama, zur Alleinherrschaft zu bringen, um die aus dem Reiche stammende hochdeutsche Dichtung aus dem Reichsland zu verdrängen. Wenn man trotz dieser deutschfeindlichen Tendenz Artur Dinters Komödie „Die Schmuggler" (1903) auf reichsdeutschen Bühnen freundlich aufgenommen hat, so kann man das als Weitherzigkeit rühmen oder als politische Gleichgültigkeit tadeln. In jedem Falle ist es ein der geschichtlichen Entwickelung widersprechendes und sachlich verkehrtes Unterfangen, die hochdeutsche Dichtung von den Bühnen des alemannischen Landes am linken Rheinufer zugunsten der Alleinherrschaft eines ausschließlich mundartlichen Dramas verdrängen zu wollen. Vor und nach der Wiedergewinnung der „wunderschönen Stadt" Straßburg haben so treue Söhne des Elsaß wie Ludwig Spach (1800—79) und August Stöber (1810 bis 1892; vgl. S. 479), von denen der erstere selber aus der Geschichte Zürichs ein Trauerspiel „Heinrich Waser" (1875) und 1876 „Dramatische Bilder aus Straßburgs Vergangenheit" veröffentlichte, in hochdeutscher Sprache gedichtet. Innerhalb der zwei letzten Jahrzehnte aber hat Fritz Lienhard, der seine Überzeugung von der Notwendigkeit einer „Heimatkunst" auch als Lyriker (vgl. S. 531) betätigte, gezeigt, wie gut innerhalb des Rahmens der deutschen Gesamtliteratur Raum für elsässische Art und Kunst vorhanden ist.

In seinem nicht bloß im Titel an Heinrich von Stein (vgl. S. 501) erinnernden Buche „Helden" (1900) gibt Lienhard gleichsam Einblick, wie tragische „Bilder und Gestalten" sich in seiner Einbildungskraft formen und sittliche Probleme reifen. Aus der Skizze „Merlin, der Königsbarde" gestaltet sich das kraftvolle Trauerspiel von Ginevras Untreue und „König Arturs" Untergang (1900), nachdem schon vorher (1897) aus Heimatsboden das Künstlerdrama „Gottfried von Straßburg" erwachsen war. Das „Thüringer Tagebuch" geht der „Wartburg"-Trilogie (1906) voraus: „Heinrich von Ofterdingen", „Die heilige Elisabeth", „Luther auf der Wartburg" sind „alle drei voll Geistesbildung der Zeit und halten

sich gleichwohl zum Volke. In allen dreien ist diese sich opfernde Liebe zur Seele des Volkes ein wesentliches Motiv. So stellen sie die Verbindung zwischen Höhenkultur und Volksseele dar." Wie Lienhard seit 1906 in den ausgezeichneten Heften „Wege nach Weimar" aus den trüben Irrungen der Gegenwart immer wieder zu der Kulturhöhe der Goethe-Schillerzeit hinanleiten möchte, so soll auch in der Trilogie eine große deutsche Vergangenheit von der Bühne herab dem deutschen Volke mahnend und leuchtend vor Augen treten. Lienhards „Luther" behandelt den gleichen Stoff wie das Mittelstück der kraftvollen Luthertrilogie (1903) des streitbaren Literarhistorikers Adolf Bartels in Weimar.

Die Erkenntnis von dem Unvermögen der Theater zur Erfüllung ihrer Aufgaben hat Lienhard veranlaßt, im Verein mit dem Schlesier Ernst Wachler 1903 als Landschafts- und Freilichttheater das Harzer Bergtheater zu gründen, dem 1909 Ernst von Wolzogen einen ähnlichen Versuch bei Wiesbaden folgen ließ. Das Spielen in der freien Natur soll Dichter, Schauspieler und Publikum zu einem von der Mode freien Schaffen und gesund unbefangenem Genießen erziehen. Lienhard gelang es mit seinem „Wieland der Schmied", dem Sagenstoffe, der bereits Richard Wagner zu einem dramatischen Entwurfe angereizt hatte, ein diesem Harzer Bergtheater besonders angepaßtes Drama zu gestalten.

Schon viel früher hatten die im Literaturdrama neu hervortretenden Tendenzen zur Bildung eines besonderen Auskunftsmittels gedrängt. Eine Theaterzensur würde sich, selbst wenn man sie ganz aufheben wollte, doch immer bald wieder als unerläßlich erweisen. Aber berechtigt sind die Klagen, daß die heutige Zensur gegen die schlüpfrigsten und ohne jeden Entschuldigungsgrund grob unsittlichen Possen weitestgehende Milde walten läßt, während auch nach dem Scheitern des unüberlegten Versuches, die ganze neuere Richtung zu ersticken, gerade ernste Werke fortgesetzt unter Bedrückungen zu leiden haben, vor denen auch „Die Räuber" und „Kabale und Liebe" einstens keine Gnade gefunden hätten. Wagt törichteste Engherzigkeit es ja sogar neuerdings gerade an unseren Klassikern, selbst an Schiller, Striche und Verbesserung im Interesse einer angeblichen Sittlichkeit einzuführen. Freilich erstand unter den heute Lebenden noch nicht der Dichter, der zugleich mit der poetischen Kraft und dem tiefen sittlichen Ernst des jungen Schiller dessen dramatischen Angriff zeitgemäß erneuert hätte. Allein nicht bloß das soziale Drama und das vaterländische Historiendrama werden mit Mißtrauen behandelt, sondern durch das der ganzen geschichtlichen Entwickelung unseres Dramas aufs schärfste widersprechende Verbot biblischer Stoffe wäre beinahe eines der besseren neueren Dramen, Sudermanns „Johannes", der Bühne verloren gegangen. Ja, selbst Hebbels „Herodes und Mariamne" ist ungeheuerlicherweise als biblisches Drama auf allerdings nur kurze Zeit durch dies ministerielle Verbot betroffen worden, wie die Aufführung von Hebbels „Maria Magdalene" als die eines sozialen Dramas in Magdeburg von der Polizei untersagt wurde. Gegen diese mißverständliche und mißbräuchliche Anwendung einer an sich berechtigten und notwendigen staatlichen Waffe begann man sich 1889 in Berlin zu wehren durch Schaffung der „Freien Bühne", deren nur für Vereinsmitglieder zugängliche Aufführungen der Polizeizensur nicht unterworfen sind. Die Freie Bühne fand in Berlin durch die von sozialdemokratischer Seite gegründete „Freie Volksbühne", in anderen Städten, wie Leipzig und München, durch ähnliche Organisationen Nachahmung, leider überall ohne Dauer und Wirkung, trotz mancher von literarischen Vereinen bewirkten beachtenswerten Aufführungen.

Die Berliner „Freie Bühne" ist mit Gerhart Hauptmanns sozialem Drama „Vor Sonnenaufgang" eröffnet worden, dessen Zulassung auf der öffentlichen Bühne damals noch für unmöglich galt. Um ein späteres Drama Hauptmanns, seine „Weber", und

Hermann Sudermanns Berliner Sittenstück „Sodoms Ende“ wurde der härteste, beide Male zuletzt siegreiche Streit zwischen der Zensur und der neuen Dramatik ausgefochten. Nach zwölfjähriger Dauer ist das Verbot der „Weber“ sogar in Wien aufgehoben worden. Es wiederholen sich Erscheinungen aus den Kämpfen des Jungen Deutschland. Aus der Geschichte lernen wir eben nach dem pessimistischen Ausspruch einer geistvollen neueren Dichterin vor allem, daß die Völker und ihre Leiter nichts aus ihr zu lernen vermögen.

Der Schlesier Gerhart Hauptmann und der Ostpreuße Sudermann haben, vielleicht zum Teil mehr durch das Zusammenwirken verschiedener äußerer Umstände als auf Grund ihrer Leistungen, anderthalb Jahrzehnte im Vordertreffen der dramatischen Dichtung gestanden, freilich keineswegs Seite an Seite, sondern durch gründliche Abneigung und die Parteiung ihrer Anhänger scharf voneinander getrennt.

Gerhart Hauptmann (s. die Abbildung auf der Tafel bei S. 555), ist geboren am 15. November 1862 zu Salzbrunn, wo sein „Fuhrmann Henschel“ spielt. Ehe er, bestärkt von den Anregungen eines um ihn gescharten literarischen Freundeskreises (s. S. 515) endgültig sich der Dichtung zuwandte, hatte er an der Kunstschule zu Breslau sich zum Maler oder Bildhauer auszubilden gesucht. An seinen Breslauer Lehrern machte er die Studien zu den beiden dramatischen Charakterköpfen „Kollege Crampton“ und „Michael Kramer“. Als Frucht seiner jugendlichen Reisen und gärender sozialer Stimmungen veröffentlichte er 1885 dreizehn Gesänge eines arg verworrenen Epos: „Promethidenlos“, in dessen regelmäßigen Stanzen die Anlehnung an Byrons „Don Juan“ nicht zu verkennen ist. Mit Prosaerzählungen in Buchform, dem düsteren, wie ein Seitenstück zum „Fuhrmann Henschel“ erscheinenden „Bahnwärter Thiel“ und der Schilderung des ausbrechenden Wahnsinns in der Skizze „Der Apostel“, ist Hauptmann bis jetzt ein einziges Mal hervorgetreten („Novellistische Studien“, 1892). Von Gedichten sind nur wenige bekannt geworden, doch darf eines von ihnen: „Im Nachtzug“, nicht bloß als gelungener Versuch der poetischen Gestaltung moderner, sonst prosaisch gescholtener Einrichtungen, sondern auch als eines der gehaltvollsten neueren Gedichte überhaupt in glücklicher charakteristischer Formgebung gerühmt werden.

Beim Überblick über Hauptmanns dramatisches Schaffen, das wir nun doch schon durch zwanzig Jahre zu verfolgen imstande sind, überrascht vor allem eines: es hat von „Vor Sonnenaufgang“ (1889) bis zur „Griselda“ (1909) durchaus keine Entwickelung und Weiterbildung stattgefunden, sondern bloß unvermittelter Wechsel von einer zur anderen Richtung. Hauptmann hat gleichsam zwei Pferde in seinem Stalle. Hat er den Pegasus eben erdenwärts zum schwerfällig langsamen Schritt durch die engen Dorfstraßen seiner schlesischen Heimat herabgezwungen, um in Häusern und Hütten die ekle Dumpfheit engbegrenzten Daseins, Not und Elend, Schuld und Buße zu erspähen, so sattelt er flugs „den Hippogryphen zum Ritt ins alte romantische Land“, in Rautendeleins Elfenreich und ins phantasiebegabte Mittelalter. In den Strophen des Gedichtes „Im Nachtzug“ hat er selbst diesen Gegensatz hervorgehoben:

> Ich bliebe so gerne im Mondenschein
> und lauschte so gerne verlassen allein
> der Zwiesprach seliger Sterne!

Allein wie die brutalen Rauchmassen der ächzenden, polternden Lokomotive den Elfenreihen verhüllen, so verdrängte der Gedanke an die in der Fron schaffenden, nach Besitz und Rache

dürstenden Arbeitszyklopen in des Dichters Sinn die bezaubernden Hymnengesänge erden-verklärender Schöne. Aus dem Eisengeklirr des hinsausenden Zuges grollt mit Donnergetön

das Lied, so finster und doch so schön,
das Lied von unserm Jahrhundert!

Aber Erfindungsgabe und Herzenswärme, Kraft und Ursprünglichkeit, der hohe Schillersche Geist, wie sie dem Dichter nötig wären, der dieses neue gewaltige Lied schaffen sollte, die sind nun leider Gerhart Hauptmann nicht eigen. Offenbaren doch die Aufzeichnungen aus seiner griechischen Reise (1908) in wirklich erschreckender Weise Hauptmanns Unfähigkeit, Natur und Geschichte in großem Sinne zu erfassen. Das Tagebuch erinnert geradezu an Goethes Worte, daß er bei einem Spaziergang nach Oberweimar mehr sehe und erlebe, als wenn Herr von Kotzebue eine Reise nach Neapel mache.

Einseitigkeit ist gewiß kein Vorzug. Aber der rasche Wechsel, in dem Hauptmann, Modeströmungen folgend, von dem äußersten Naturalismus zum Symbolismus des Glockengießers und der tanzenden Pippa, vom Armeleutedrama zu Märchendrama und Legende überspringt, kann unmöglich als künstlerische Entwickelung oder Zeugnis innerer Notwendigkeit angesehen werden. Es ist unbestreitbares Recht jedes Künstlers, seine Gestalten nach im Leben beobachteten Vorbildern zu schaffen. Allein nicht bloß im „Michael Kramer" sind von Hauptmann durch deutlich erkennbare Wiedergabe bestimmter Menschen und Familienverhältnisse berechtigte Pietätsgefühle verletzt worden. Eine große künstlerische Persönlichkeit verwendet den Rohstoff, den ihm die „gemeine Wirklichkeit der Dinge" bietet, bleibt aber nicht darin stecken, wie es im „Friedensfest" und in den „Einsamen Menschen", im „Fuhrmann Henschel" und in „Rose Bernd" der Fall ist. Scharf ausgeführte Zeichnung kleinlicher Verhältnisse und dumpf beschränkter Menschen schafft noch kein Drama, sondern wirkt beim Mangel frei gestaltender und befreiender Einbildungskraft beengend und ermüdend. Wie wenig diese photographische Kleinkunst zur Behandlung tieferer seelischer Probleme ausreicht, hat sich kläglich geoffenbart bei Hauptmanns Versuchen, Hartmanns von Aue rührende Legende von der Ertötung selbstsüchtigen Lebenswillens in der armen Bauernmagd und im Ritter Heinrich (vgl. Bd. I, S. 116/7), die verspäteten Liebesgefühle in dem alten Heldenkaiser Karl im Drama zu gestalten. Weder den äußeren Gang der Erzählung, noch ihre Seele, die Lehre von der erlösenden Macht der Selbstaufopferung und -entsagung, vermochte der moderne Bearbeiter zu erfassen. Wenn Hauptmann von einem durch die Theaterleiter zu Unrecht vernachlässigten Rivalen wie Bleibtreu als „Undramatiker und phantasiearmer Milieuschreiber" gekennzeichnet wird, so werden viele geneigt sein, dies Urteil des Gegners als parteiisch anzuzweifeln. Aber selbst von Hauptmann befreundeter Seite wurde der Zweifel ausgesprochen, ob seine Begabung nicht vielmehr epischer als dramatischer Art sei.

In den letzten Jahren haben die symbolistische Unverständlichkeit seines zweiten Märchendramas, „Und Pippa tanzt" (1906), wie die verletzende Flachheit der Umgestaltung einer alten Sage von Liebeszauber ins Pervers-Moderne in „Kaiser Karls Geisel" (1908) und die skizzenhafte Brutalisierung der Griseldisnovelle (1909) auch bei den bisher lautesten Bewunderern Zweifel erregt, ob der schlesische Dichter wirklich der große Dramatiker — manche rühmten ihn als den größten Dramatiker der gesamten deutschen Literatur — sei, als welcher er von der Mode ausposaunt worden war. Die in unserer Darstellung zu Wort kommende Meinung der bisherigen Minderheit, die in Hauptmanns Dramen nur Werke eines von der Tagesströmung und dem literarischen Parteigetriebe überschätzten wenig erfreulichen Talentes zu sehen vermag, scheint doch auf die Dauer Recht zu bekommen. Jedenfalls läßt sich heute bereits feststellen, daß von den bisherigen neunzehn Dramen Hauptmanns kein einziges die Merkmale längerer Lebensfähigkeit aufweist. Die künftige Geschichtschreibung aber dürfte Hauptmanns führende Rolle in dem Theaterleben der letzten drei Jahrzehnte unbegreiflich finden, wenn sie nicht zugleich auch den Einwirkungen nachspürt, mit denen im Ausgang des 19. Jahrhunderts mehr als jemals zuvor literarische Trusts und Ringe unduldsam ihren Schützlingen alleinige Geltung auf der Bühne zu verschaffen wissen.

Selbst das Verdienst — wenn es anders eines ist —, als der Erste Bilder schmutzigster Wirklichkeit, wie sie bisher nur im Roman von Zola und Dostojewski geschildert worden

waren, im Drama vorgeführt zu haben, ist dem Schöpfer von „Vor Sonnenaufgang“ nicht einmal unbedingt zuzuerkennen. Hauptmanns Genossen in der Erkner Zurückgezogenheit, aus deren Erlebnissen nach den Andeutungen in der Widmung des Stückes sich in den „Einsamen Menschen“ manches widerspiegelt, Arno Holz und Johannes Schlaf, haben das Erstgeburtsrecht der Ausbildung des folgerichtigen Naturalismus für ihre eigenen Dramen „Familie Selicke“ (1890) und „Meister Ölze“ (1892) in Anspruch genommen. Der Lärm der ersten Aufführung eines bis zum äußersten rücksichtslos naturalistischen Dramas ist aber jedenfalls Hauptmanns Ruf zugute gekommen und hat es der für ihn tätigen Partei ermöglicht, den Verfasser von „Vor Sonnenaufgang“ als Führer des neueren deutschen Dramas der blindgläubigen Menge aufzudrängen.

Nicht an Anzengrubers gesund-derbe Bauern, sondern an die schlimmste Entartung der Rasse, wie wir in Zolas „La Terre“ sie sehen, erinnert die vertierte Bauernfamilie aus den schlesischen Kohlenbezirken in „Vor Sonnenaufgang“. Unvermuteter Reichtum hat sie sittlich und körperlich zugrunde gerichtet. Das durch Ibsens „Gespenster“ als dramatisches Motiv in Mode gekommene Moment erblicher Belastung wird hier mit der widerlichsten Vorführung fortgeschrittenen Säuferstumpfsinns verbunden. Indem überdies der sozialdemokratische Agitator, zugleich der ledernste Philister und Prinzipienreiter des Stückes, als der einzige anständige Mensch in diesem Kreise erscheint, war den photographischen Reizen des rohesten Naturalismus auch noch das kräftige Zugmittel politischer Opposition beigesellt. Infolge des nicht aufrecht zu haltenden unbilligen Verbotes wurde dann Hauptmanns schlesisches Dialektdrama „De Waber“ („Die Weber“, 1892) wie ein sozialpolitisches Ereignis bekämpft und gefeiert. Vom Elend der schlesischen Weber hatte schon Heine ein scharfes Lied gesungen, wie Bettina von Arnim in ihrem tiefen Mitgefühl für alle Leidenden die Klagen der Armen vor den Thron König Friedrich Wilhelms IV. zu bringen suchte. Der Verzweiflungsausbruch der durch die Maschinen in ihrer altererbten und hartnäckig festgehaltenen Hausindustrie bedrohten Weber — eine Erscheinung, nach deren Heilmitteln bereits Goethe in „Wilhelm Meisters Wanderjahren“ sich umgetan hatte — hat schon in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts stattgefunden. Aber wenn Hauptmanns Drama auch jene früheren Unruhen schildert, so zwingt uns doch jeder Auftritt, an Verhältnisse, Fragen und Gefahren der Gegenwart zu denken. Der Stoff ist so packend, daß er seine Wirkung kaum verfehlen kann. Daß er auch in abgeschlossener Kunstform zu gestalten ist, hat Zola in seinem „Germinal“, dem nicht erreichten Vorbilde Hauptmanns, gezeigt. „Die Weber“ sind bei ihrem Erscheinen gefeiert worden als Ausgangspunkt einer neuen, sozialen Kunst, in welcher der Held seine alte Protagonistenrolle an die Masse abzutreten habe. Spielhagens Kritik rühmte, als Held schreite durch die fünf Aufzüge des Hauptmannschen Dramas die Not. Allein solche Schlagworte und die in Zeichnung und Farbe grau in grau wiedergegebene Wirklichkeit der einzelnen Bilder vermögen doch nicht den Mangel an fortschreitender Handlung zu verdecken. Das Massenelend ist am Schlusse so groß und hoffnungslos wie zu Beginn des Stückes. Die Forderungen dramatischer Entwickelung und vertieften Seelenlebens sind aber nicht Thesen einer veralteten Ästhetik, sondern im Wesen des Dramas begründet.

Hauptmanns Versuch, die soziale Frage nun auch aus weiter zurückliegenden Jahrhunderten mit Hilfe von Mundart und schärfstem Realismus auf die Bühne zu bringen, ist trotz der Rückkehr zu einem Einzelhelden im „Florian Geyer“ 1896 vollständig gescheitert. Der Stoff selbst ist, wie Wilhelm Weigands „deutsches Trauerspiel ‚Florian Geyer‘“ (1904), das Poesie und Wirklichkeitsstreben glücklich vereinigt, beweisen kann, allerdings dramatisch ungemein dankbar und wirksam.

Allein Hauptmann, der im Drama den Götz seinem Helden gegenüber eine schlechte Figur spielen läßt, hatte es darauf abgesehen, dem Goetheschen „Götz von Berlichingen“ wie dem ganzen bisherigen als veraltet geringgeschätzten Geschichtsdrama das neue Muster naturalistischer Geschichtsdramatisierung entgegenzusetzen. Und dieser Versuch erwies derart das Unvermögen des Naturalismus, daß er weder von Hauptmann noch von einem anderen wiederholt wurde. Erst dadurch gewinnt der an sich wahrlich nicht der Erwähnung werte Hauptmannsche Mißerfolg Bedeutung für die Geschichte der jüngsten naturalistischen Bewegung in der deutschen Literatur.

Inzwischen war durch den Erfolg von Fuldas „Talisman" (1892) und Humperdincks Märchenoper (1893) die Dramatisierung von Märchenstoffen aussichtsvoll und eine von vielen befolgte Mode geworden. Schon in „Hanneles Himmelfahrt" (1893), seinem besten Werke neben den einaktigen Traumbildern der „Elga" (1905), hatte Hauptmann mit der Schilderung des Treibens im Armenhause die in den Himmel und zu seinen Engeln leitenden Fiebervisionen des sterbenden Kindes als Kontrastwirkung verbunden. In dem Märchendrama „Die versunkene Glocke" (1896) ging er vollständig zu Vers und Symbolismus über. Zwei Jahre später folgte dann wieder das realistische Kleinleutedrama „Fuhrmann Henschel". Und in jähem Übergang kam dann nach dem Scheitern des „Armen Heinrich" (1902) wieder das bürgerliche Trauerspiel von der schlesischen Kindsmörderin „Rose Bernd" (1903) heraus. Dem Lieblingsstoff der Sturm- und Drangzeit (vgl. S. 233) war also eine Neubelebung beschieden, und zwar ohne daß es dem neueren Naturalisten gelungen wäre, dem naturalistischen Bearbeiter des Stoffes im 18. Jahrhundert, Heinrich Leopold Wagner, den Rang abzulaufen.

Das Wahnweben der gequälten Kinderseele Hanneles wirkt ergreifend und poetisch. Allein ein wirklich erfindungsreicher Dramatiker würde niemals solche Visionen, wie sie in den Träumen einer einzelnen Szene von Shakespeares „Richard III." das Seelenleben enthüllen, für den Inhalt eines ganzen Dramas für genügend gehalten haben. Die verstimmende Absichtlichkeit und das mühsam Zusammengesuchte macht sich schon in der Dichtung von dem Mitleid weckenden armen „Hannele" geltend, noch viel mehr aber in den harten Versen der „Versunkenen Glocke", die wie alle Dichtungen Hauptmanns in gebundener Rede musikalisches Gefühl und Rhythmus vermissen lassen. Das in Hauptmanns Heimat, dem schlesischen Riesengebirge, spielende „deutsche Märchendrama" verwertet allerdings manchen echten Zug des Volksglaubens, viel mehr entlehnt jedoch der Dichter aus Mangel an eigener Erfindungsgabe aus Ibsens „Brand" und „Peer Gynt". Der in Wortschwall verhüllte Gedanke in Meister Heinrichs Tendenzrede von der Vereinigung von Geistlichem und Sinnlichem („wo der tote Heiland, ein Jüngling, in den Maien niedersteigt") stammt aus Ibsens „Kaiser und Galiläer", der Kampf der Frau und der zu neuem Wagnis anfeuernden Geliebten um den Glockengießer hat sein deutliches Vorbild in Ibsens „Baumeister Solneß".

Gerade in seiner eine Zeitlang erfolgreichsten Dichtung, der heute bereits so hohl und falsch erklingenden „Versunkenen Glocke", liegt Hauptmanns Mangel an wirklich dichterischer Begabung klar am Tage. Mag auch die rohe, enge Wirklichkeit meist der mühsamen künstlerischen Wiedergabe nicht wert sein, so lassen sich bei ihrer Wiedergabe Leere der Empfindung, Mangel an Gedanken und Humorlosigkeit durch die Virtuosität realistischer Nachzeichnung doch oftmals verschleiern. Bei den Versuchen, Märchen oder Legende zu dramatisieren, muß dagegen der Dichter reich genug sein, viel mehr aus dem eigenen Innern, aus Gemüt und Phantasie hinzuzugeben. Die politische Satire im „Biberpelz" (1892) hat, wenn auch nicht als Dichtung, so doch als Verspottung unerfreulicher Erscheinungen im öffentlichen Leben trotz ihrer künstlerischen Schwäche starke Wirkung hervorgebracht. Bei dem Versuch, im „Roten Hahn" (1901) mit den gleichen Scherzen diese Satire fortzusetzen, versagten Hauptmanns Hilfsmittel. Als er aber vollends wagte, das alte, tiefsinnige Thema von dem im Schlaf zur höchsten irdischen Höhe erhobenen Bettler in dem Scherz- und Schimpfspiel von „Schluck und Jau" (1900) neu zu gestalten oder aus der eigenen Werbezeit in der Familie seiner ersten Frau komische Szenen zu formen („Die Jungfern vom Bischofsberg", 1907), da mußten die Grundmängel seines ganzen Schaffens sich im Lustspiel ebenso schlimm wie im Legendenspiel und im historischen Drama offenbaren.

Gerade in geschickter Formgebung, sicherer Beherrschung der dramatischen Technik, die er den Franzosen als gelehriger Schüler abgesehen hatte, war Hermann Sudermann


Hermann Sudermann.


Gerhart Hauptmann.


Artur Schnitzler.


Ernst von Wildenbruch.

Neuere Dramatiker.

Erklärung der umstehenden Bilder.

Oben, links: **Hermann Sudermann.** Nach Photographie von Gottheil u. Sohn, Königsberg i. Pr.

Oben, rechts: **Gerhart Hauptmann.** Nach Photographie von Otto Becker u. Maaß, Berlin.

Unten, links: **Artur Schnitzler.** Nach Photographie von J. Löwy, Wien.

Unten, rechts: **Ernst von Wildenbruch.** Nach Photographie von Hofphotograph Louis Held, Weimar.

(geb. am 30. September 1857 zu Matzicken; s. die beigeheftete Tafel) seinem schlesischen Mitbewerber von Anfang an weit überlegen. Auch hat der Ostpreuße, ehe er als Dramatiker bekannt wurde, schon als erzählender Dichter Erfahrungen gesammelt.

Daß Sudermann ein aufmerksamer Leser von Guy de Maupassants schlüpferigen, aber psychologisch vertieften Novellen war, bewies gleich seine früheste Veröffentlichung, die kleinen pikanten Geschichten „Im Zwielicht" (1887). Dagegen ließ sein erst 1894 gedruckter, indessen viel früher entstandener Roman „Es war" erkennen, wie er anfänglich dem Muster Spielhagens sich angeschlossen, ganz in dessen Art den auf seinen Gütern hausenden Landadel beobachtet hatte. Allein schon 1887 bekundete Sudermann in dem Roman „Frau Sorge", der freilich in der Darstellung auch den Einfluß von Björnsons norwegischen Bauernnovellen verrät, den Mut, eigener Kraft zu vertrauen. Die psychologisch anziehende Geschichte der langsamen, vielfach gehemmten Entwickelung eines von der nächsten Umgebung verkannten, aber an Herz und Kopf gut veranlagten Jungen, wie ja neuerdings „Jörn Uhl" als ein solcher wieder zahllose Freunde gefunden hat (vgl. S. 538) erzählt uns „Frau Sorge". Eigene Jugenderinnerungen bringen ein wärmeres Gefühl in die klug auf Rührung angelegte Dichtung. In den Novellen „Die Geschwister" (1888) wird die selbstquälerische Gedankenschuld durch alle Irrungen verfolgt. Der Vorgang in „Jolanthes Hochzeit" (1892) beweist brutal, aber mit humorvoller Nachzeichnung der einzelnen ostpreußischen Originale wieder einmal die alte und ewig neue Wahrheit, daß nur Jugend Jugend freien soll, die Lehre, die Viktor Widmanns Romanzen-Novellen „Jung und Alt" mit poetischem Reiz verklärten (1894). Im „Katzensteg" (1889) ist Sudermanns rücksichtslos bodenständiger Kraft nicht bloß seine beste Erzählung, sondern beinahe ein würdiges Seitenstück zu „Michael Kohlhaas" gelungen. In dramatischer Spannung durchleben wir den schonungslosen Kampf mit, in dem der Sohn eines Verräters von 1806 trotz eigener Tüchtigkeit und vaterländischer Gesinnung unter des Vaters Schuld zu leiden hat, bis er auf dem Schlachtfeld von Ligny im Tod Erlösung findet. Ein verwandtes Thema, wie es in Wildenbruchs Schauspiel „Väter und Söhne" nach kraftvollem Anlauf zuletzt in sentimentaler Breite zerflattert, ist in Sudermanns Erzählung mit tragischer Wucht bis zur Erschütterung verdichtet, wenngleich nach der erotischen Seite hin nicht ohne Verletzung feineren Fühlens.

Obwohl Sudermanns „Katzensteg" auch in der Folge von keinem seiner Werke übertroffen, höchstens von „Fritzchen", dem Mittelstück seines Einakterzyklus „Morituri" (1896), erreicht wurde, so bedurfte es doch erst der Zufälligkeit des Bühnenerfolges, den der Dramatiker Sudermann errang, um nachträglich auch den Erzähler Sudermann in Mode zu bringen.

Bedenkliche Elemente treten von Anfang an in Sudermanns Dramen hervor. Zwar daß der sonst klug Berechnende ohne Flügel fliegen wollte, und das Märchendrama „Die drei Reiherfedern" (1899) seinem Verfasser in seltsamer Selbstverblendung als sein bestes Werk erschien, kann man als vergebliches Streben nach höherer Poesie verteidigen. Wenn er in dem ihm vertrauten Umkreis des Gesellschaftsdramas auf der Höhe der „Heimat" oder auch nur des „Glückes im Winkel" geblieben wäre, so möchte man das Mißlingen des romantisch-symbolistischen Versdramas um so leichter vergessen, als Sudermann unmittelbar vorher in der biblischen Tragödie „Johannes" ein treffliches Bühnenwerk zustande gebracht hatte. Aber dem Märchenspiel folgten auch auf Sudermanns eigenstem Gebiete, dem gesellschaftlichen Drama, eine Reihe von Werken, von denen jedes ein weiteres Sinken bedeutete, flach und gekünstelt im gedankenarmen Inhalt, ja teilweise selbst ohne die alte Sicherheit der Form. Für die zunehmende Verarmung und Veräußerlichung dieser neuesten Lieferungen für die Bühne ist es bezeichnend, daß Sudermann in der Einakterreihe „Rosen" statt der in den „Morituri" und bei Schnitzler verbindenden Idee bloß durch die Äußerlichkeit, daß jedesmal eine Rose verschenkt wird, die vier Stücke zusammenschließt. Sudermann glaubte freilich alle Schuld seiner fortgesetzten Niederlagen der feindlichen Kritik zur Last legen zu können. Aber in den „Rosen" (1907) ist er leider unleugbar bis zur dramatisierten, witzigen und unwitzigen, Anekdote herabgekommen, und das nach längerer Pause neu erfolgte Hervortreten des Erzählers in dem geradezu widerlichen Roman „Das Hohe Lied" (1908) hat traurig bewiesen, daß Sudermann auf den beiden von ihm ehemals so erfolgreich bearbeiteten Feldern in gleicher Weise völlig abgewirtschaftet hat.

Sudermanns beste Dramen sind „Heimat", „Fritzchen" und „Johannes", während die vielgerühmte „Ehre", von deren Uraufführung im Berliner Lessingtheater (1890) an man in erster blinder Überstürzung einen neuen Abschnitt in der Geschichte

des deutschen Dramas datieren wollte, doch nur gute und minder gute alte Bühnenmittel mit aufdringlich modernen Tendenzreden und widerwärtigen Blumenthalschen Kalauern vermischt hatte.

War es doch auch der Bühnenleiter Blumenthal, der die Umwandlung des ursprünglich vorhandenen tragischen Ausgangs der „Ehre" in den matt versöhnlichen veranlaßt hatte. „Solch ein Ragout, es muß Euch glücken", hatte schon der Theaterdirektor im Faustvorspiel geweissagt. Die Entgegensetzung von Hinter- und Vorderhaus entspricht in der Technik etwa Nestroys „Zu ebener Erde und im ersten Stock" (vgl. S. 444). Doch setzte der Wiener Possendichter die fröhliche, zuletzt triumphierende Armut und den gestraften Stolz der Reichen einander entgegen, während es bei Sudermann sich um den unversöhnlichen Widerstreit der Lebensanschauungen und Bildungsstufen handelt. Durchaus unkünstlerisch ist es, wie die durch das Stück wandelnde Tendenz, Graf Trast, die grundfalsche Lehre eines Zwiespalts von Ehre und Pflicht verkündet. Das technische Mittel einer Wirkung durch den kontrastierenden Wechsel von Vorder- und Hinterhaus, in denen wir aktweise uns bewegen, verwendete Sudermann dann auch in „Sodoms Ende", wo das einfache Heim des jungen Malers und Frau Adas Salon im Tiergartenviertel sich schroff voneinander abheben, und in der „Schmetterlingsschlacht", wo der erste und dritte Akt bei der armen Witwe, der zweite und vierte im Bureau des reichen Fabrikanten spielen. Dagegen bleiben wir im „Glück im Winkel" und in der „Heimat" unter strenger Wahrung der Ort- und Zeiteinheit zwar ständig in der schlichten Behausung des Rektors und des verabschiedeten Oberstleutnants, aber die Heldinnen, Frau und Tochter, bewegen sich in diesen Räumen als fremde Erscheinungen aus einer ganz anderen Gesellschaftswelt, wie umgekehrt im „Blumenboot" (1905) der tüchtige, arbeitsame Geschäftsführer Bröselmann in der skrupellos nach Genuß jagenden Familie seiner Frau als Fremder erscheint.

Das Schauspiel die „H e i m a t" (1893) ist nicht bloß Sudermanns bestes Drama, sondern trotz der unwahrscheinlichen und gewaltsamen Herbeiführung des Ausbruchs der Krisis im dritten Aufzug auch das beste Theaterstück — was keineswegs gleichbedeutend mit bester dramatischer Dichtung ist — in der neuesten deutschen Literatur. Die „Heimat" ist zugleich das einzige neuere deutsche Drama, das in dem internationalen Spielplan mit anhaltendem Erfolg Aufnahme fand. Sarah Bernhard und Eleonore Duse haben die Vorteile dieser dankbaren Magdarolle, die zugleich volle Entfaltung des Virtuosentums und seelische Vertiefung gestattet, wohl erkannt. In der „Heimat" hat Sudermann das plumpe Tendenzpredigen der „Ehre" vermieden. Die strengen alten Anschauungen von väterlicher Autorität und gesellschaftlicher Moral prallen zusammen mit der Forderung des seinen Lebensunterhalt selbständig gewinnenden Weibes nach schrankenlosem Ausleben seiner Persönlichkeit. Magdas „Ich bin ich!" trägt das Gepräge von Nietzsches Herrenmoral, nach welcher auch der Freiherr von Röcknitz im „Glück im Winkel" und Gräfin Beate in „Es lebe das Leben" handelt. In der „Heimat" haben Vater und Tochter, beide von ihrem Standpunkte aus, nicht unrecht, und daraus entwickelt sich echte Tragik. Über den schroffen Gegensätzen der Parteien aber erhebt sich ohne jede Aufdringlichkeit die vom Geiste christlicher Selbstverleugnung und Milde geläuterte Person des Pfarrers Heffterdingk, dem dann in dem Hilfsprediger Haffke im „Johannisfeuer" (1900) noch ein humorvoller Genosse erwachsen ist. Wenn Sudermann aber politische Parteien auf die Bühne bringen will, so ist ihm das sowohl im konservativen Berliner Salon der Gräfin Beate („Es lebe das Leben", 1902) wie bei dem beschränkten demokratischen Zahnarzt einer Kleinstadt im äußersten Osten („Der Sturmgeselle Sokrates", 1903) völlig mißlungen.

Nur dreimal hat Sudermann den engen Kreis des gesellschaftlichen und sozialen Dramas überschritten: erfolgreich in der stolz-erhabenen Todesweihe „König Tejas" und seines Gotenvolkes und im „Johannes" (1898), zum eigenen Schaden in den „Reiherfedern". Der unter der Einwirkung von Felix Dahns Schilderung des Gotenkampfes am Vesuv entstandene „König Teja" leitet die drei Einakter der „M o r i t u r i" (1896) ein. Der historischen Gotentragödie folgt im Zyklus der Todesgang des blutjungen preußischen Dragonerleutnants „Fritzchen". Aus dem Gegensatz der Zeiten und Sitten tritt das ihnen Gemeinschaftliche hervor. Wenn Fritzchen das seinem Volk gehörige Leben auch für eitle Nichtigkeit dahingeben soll, so ist der Heldenmut, dem über das Leben als Höchstes die Ehre geht, doch auch ihm ein ungeschwächtes Erbteil des uralten germanischen todestrotzigen Heldentums.

Zu einer so eigenartigen psychologischen Vertiefung und kraftvollen Behandlung biblischer Stoffe, wie sie Hebbel in seiner „Judith" durchführte, war Sudermann natürlich niemals imstande. Aber im „Johannes" hat er nicht bloß in der charakteristisch abgetönten Prosa des Dramas das jüdische Milieu

geschickt gezeichnet, sondern auch das Johannesproblem selbst geistvoll aufgefaßt. Der den Messias verkündende Vorläufer ist selber derart in den hochmütigen nationaljüdischen Vorstellungen befangen, daß er Ärgernis nehmen muß an des Galiläers Evangelium der Feindesliebe. Kann er noch im Namen des von ihm Verkündigten den Stein gegen den Ehebrecher Herodes erheben, wenn der Messias befiehlt, dem Gegner und Sünder zu verzeihen? Wie Johannes nun im Gefängnis allmählich den Trugwahn eines irdischen Messiasreiches überwindet und sich durchringt bis zu der seinem Zürnen ehedem verschlossenen Menschenliebe: „Die ihr die Geringeren seid unter meinen Jüngern, mich dünkt, ich hab' euch lieb", darin liegt der psychologische Gehalt des Dramas. Es ist Johannes' Tragik, daß er den Messias mit ganzer Hingabe seines Wesens gepredigt hat, ohne von seinem wahren Wesen eine Ahnung zu haben. Sobald er die Erkenntnis vom neuen Inhalt der kommenden Heilsbotschaft errungen hat, ist er reif zum Tode. Es ist Sudermann Ernst mit einem großen Problem, wo es dem homosexuellen Engländer Oskar Wilde in seinem Einakter „Salome" nur um Vorführung von weiblichem Sadismus zu tun war.

Sudermanns „Johannes" ist auch wichtig als ein Zeugnis dafür, daß trotz der Theorie, welche der neueren Dichtung die Gegenwart und ihre verschiedenen Gesellschaftskreise als einziges Feld der Betätigung anwies, die Dichter doch immer wieder zu der Geschichte und den von ihr gebotenen gewaltigeren Stoffen oder wenigstens ihrem farbenreicheren Hintergrunde sich hingezogen fühlten, eine Erscheinung, die wir ja auch bei Schnitzler gewahr werden. So hat der Darmstädter Wilhelm Walloth (geb. 1856), obwohl er selber sich zu den Neueren rechnete, doch das historische Drama („Johann von Schwaben"; „Marino Falieri"; „Alboin") und noch mehr den historischen Roman („Paris der Mime", 1886; „Eros", 1906) gepflegt, die er beide nur im Gegensatz zu seinen Vorgängern mit größerer realistischer Anschaulichkeit zu gestalten strebte.

So viele Gegner das vom alten Ibsen scharf als eine überwundene, nicht mehr zeitgemäße Erscheinung verurteilte Geschichtsdrama auch findet, wir können es nicht entbehren. Bewußt und unbewußt regte sich der Gegensatz zu der vom Naturalismus geforderten Beschränkung des Dramas auf die Misere des bürgerlichen Daseins, die einstens Schillers Xenien verspottet hatten. Als Rückschlag gegen das Kleinleute- und Gesellschaftsdrama machte sich die auch durch Nietzsches Philosophie begünstigte Vorliebe für die trotzigen Gewaltmenschen, Männer und Frauen, der Renaissance geltend. An den Tiefsinn der historischen Renaissanceszenen des Grafen Gobineau (1877), die neben Konrad Ferdinand Meyers Renaissancenovellen und des Baslers Jakob Burckhardt (1818—97) großartigem Geschichtswerk „Die Kultur der Renaissance" (1860) auf die folgende Dichtung so befruchtend wirkten, reichte freilich keines der zahlreichen Renaissancedramen heran. Aber die auf der ganzen Reihe, von Hofmannsthal („Der Tod des Tizian") und Schnitzler bis zu Halbe, betätigte Neigung, dramatische Helden und Heldinnen aus dem Zeitalter der Wiedergeburt der Künste und Wissenschaften zu wählen, hat so zahlreiche Renaissancedramen hervorgerufen, daß sie als eine bezeichnende Erscheinung der beiden letzten Jahrzehnte eine eigene Gruppe bilden. Von ihnen hat bis jetzt Rudolf Herzogs Schauspiel „Die Condottieri" (1905) mit Vorführung des noch im Tode mit dem venezianischen Senate ringenden gewaltigen Bartolomeo Coleone — des Urbildes der allen Besuchern Venedigs wohlbekannten Reiterstatue — auf der Bühne den größten Erfolg davongetragen. Die dichterisch wertvollsten neueren Renaissancedramen aber schufen neben Schnitzler bis jetzt Bleibtreu in seinem „Dämon" (1887) und der Münchener Wilhelm Weigand in dem Zyklus „Renaissance".

Als lehrreiches Beispiel dafür, daß auch am Ende des 19. Jahrhunderts wieder wie ehemals im Ausgang der Sturm- und Drangzeit die erst so stürmisch aufschäumende Hochflut des bürgerlichen Reform- und Revolutionsdramas alsbald in dem seichten Bette

des Familiendramas zu versanden drohte, kann man gerade einen der auf kurze Zeit gefeiertsten naturalistischen Dramatiker heranziehen. Der in München lebende Westpreuße Max Halbe, der 1907 in seinem „Wahren Gesicht" sich ebenfalls, freilich erfolglos, mit einem Renaissancedrama versuchte, hat nach der begeisterten Aufnahme seiner „Jugend" (1893) den Verfall der naturalistischen Richtung beinahe Jahr für Jahr mit jeder neuen Wiederholung des alten Rezeptes bewiesen.

In seinem ersten Drama „Eisgang" (1892) wie in dem elf Jahre später entstandenen „Der Strom" hat Halbe (geboren 1865 zu Güttland) den Eisgang seiner heimischen Weichsel als Symbol für menschliche Leidenschaften benutzt. Aber im früheren Drama steht ein sozialistischer Reformator, im jüngeren ganz nach Charlotte Birch-Pfeiffers Art ein gefälschtes Testament im Mittelpunkt der Handlung. Halbes Ruf beruht freilich einzig und allein auf dem großen, hauptsächlich durch die damalige Mode gerechtfertigten Erfolg seiner „Jugend", die durch den von Anfang her angedrohten Gewehrschuß des blöden Amandus bedenklich an üble Züge der alten Schicksalstragödie gemahnt. In dem unreifen Abiturienten, der im Pfarrhause so schnell des milden alten Pfarrherrn Nichte verführt, sah die mit Nietzsches Ideen erfüllte Jugend leider ihren Vertreter. Wie manche Dichter selbst in überraschend frühen Jahren im Drama schwierige Lebensprobleme zu lösen suchten, so erfreuten sich auch jugendlich unreife, gärende Helden im naturalistischen Drama besonderer Gunst.

Die Stärke und das Abflauen der sozialen Strömung im Drama zeigt aufs deutlichste die Reihenfolge der Werke Ludwig Fuldas. Niemand war zur Behandlung ernster Probleme oder gar geschichtlicher Trauerspiele weniger berufen als der mit gefälligem Formtalent begabte, aber jeder Vertiefung völlig ermangelnde Zögling Heysescher Schulung.

Als deine Sonne soll dein Werk dir lachen;
So kannst du den Werktag dir zum Sonntag machen.

Ludwig Fulda

Nach der Originalhandschrift des Dichters.

Hat Fulda doch aus Mangel an künstlerischem Ernste nicht einmal im Lustspiel bis jetzt das geschaffen, was er hier seiner großen Begabung nach zu leisten vermöchte. Allein selbst Fulda glaubte eine Zeitlang die Verherrlichung der Arbeiterstreike („Das verlorene Paradies", 1890) und den Kampf gegen die Fesseln der Ehe („Die Sklavin", 1891) von der Bühne herab verkünden zu müssen. Zum Glück besann er sich bald und verspottete schon 1894 in den „Kameraden" selber witzig die in der „Sklavin" mit wenig Geschick verfochtenen Emanzipationsgedanken.

Als Übersetzer Molières und Rostands wie in „Epigrammen" übte Fulda (geb. 1862 zu Frankfurt a. M.) aufs erfreulichste eine unter den neueren Dichtern seltene Vers- und Reimgewandtheit aus. In eigenen Werken verwertete er diese Kunst bereits 1892 bei einer etwas flachen Umsetzung von Andersens Märchen „Des Königs neue Kleider" in die Knüttelverse des „Talisman". Aufs neue betätigte er 1906 in der romantischen Komödie „Der heimliche König", einem besseren Gegenstück schärferer politischer Satire zum „Talisman", Formensinn und scherzhafte Erfindungsgabe. Nicht bloß in den Reimen, sondern auch in der ganzen Führung der geistreichen und anziehenden Handlung bewährte der fruchtbare Lustspieldichter romanische Formgewandtheit und graziösen Scherz, als er 1901 dem alten Plautinisch-Shakespeareschen Thema der Menaechmenfabel, der stets zu Verwechselungen Anlaß gebenden Ähnlichkeit von Geschwistern, in der „Zwillingsschwester" einen neuen, allgemeinen Bühnenerfolg erwarb. Das

gefällige Renaissancekostüm behielt Fulda dann auch bei in der anmutigen Schilderung des Scholarentreibens und der gelehrten Doktorin, die ihren Lehrstuhl an der berühmten Juristenuniversität Bologna so gern für der Ehe Liebesglück dahingegeben hätte („Novella d'Andrea", 1903). In diesen seinen beiden besten Lustspielen hat Fulda gezeigt, daß er bei seiner Verdeutschung von Edmond Rostands „Romantischen" (1895) und „Cyrano von Bergerac" (1898) gar manches von dem französischen Komödiendichter gelernt habe, der mit seiner Comédie héroïque ein Kapitel französischer Kultur- und Theatergeschichte in so blühend frischen Farben voll sprühenden Lebens uns vorzauberte. Den nationalen Zug in Rostands Preis altfranzösischer Ritterlichkeit hat der Verdeutscher „Cyranos" in seinen eigenen Dramen leider nicht nachgeahmt.

Die französische Komödie hatte sich während eines großen Teiles des 17. und 18. Jahrhunderts mit Verwendung der ihr von La Bruyère (vgl. S. 85) wie in einem Arsenal zurechtgestellten Charactères abgemüht und begnügt. Da machte Diderot den Vorschlag, statt der wenigen vorhandenen wirklich komischen Charaktere doch lieber die Stände auf die Bühne zu bringen. Ganz Neues enthielt der Vorschlag nicht, denn schon Molière hatte es im „Eingebildeten Kranken" auf die Ärzte, Racine in den „Plaideurs" nicht bloß auf die Prozeßsüchtigen, sondern auch auf die Gerichtspersonen abgesehen, und die sächsische Komödie nahm es dann ihrerseits mit Ärzten und Landgeistlichen auf (vgl. S. 112). Trotzdem hat Lessing im 86. Stück der „Hamburgischen Dramaturgie" Diderots Vorschlag besondere Wichtigkeit beigemessen; freilich stutzte er zugleich vor Diderots Forderung, der Charakter der Personen müsse ihren Standespflichten angemessen sein. Diese Forderung möchte das dramatische Schifflein wieder an der „Klippe der vollkommenen Charaktere" scheitern lassen, von der er selbst in seinem „Laokoon" es eben mit Mühe abgelenkt hatte. Indem Lessing derart den Diderotschen Vorschlag zugleich lobt und tadelt, deutet er, ohne es deutlich auszusprechen, doch an, inwiefern er für Lust- und Trauerspiel fruchtbar werden könnte. Nicht die Übereinstimmung von Standespflicht und Charakter, sondern ihr Zwiespalt kommt dem Drama zugute. Daß Tellheim bei der militärischen Kontribution, die er einzutreiben hatte, sich von menschlichem Mitleid hinreißen ließ und das Geld vorstreckte, bringt den Offizier in schimpflichen Verdacht. Der verliebte Richter Adam, der das Urteil über den „Zerbrochenen Krug" fällen soll, ist komisch durch den Zwiespalt zwischen seinem Amt und Charakter; dieser Widerspruch würde ohne die Gegenwart des Gerichtsrats Walter beängstigend und tragisch in seinen Folgen werden. Für Scherz und Ernst ist die von Diderot empfohlene Verwendung bestimmter Stände demnach für das Drama auszunutzen, wofür als besonders berühmte Beispiele aus dem 18. Jahrhundert Ifflands „Jäger", aus dem 19. Freytags „Journalisten", Wilbrandts „Maler" Zeugen sind. Vor allen ziehen jedoch die Soldatendramen in ununterbrochener Reihenfolge von Lessings „Minna von Barnhelm" bis zur Gegenwart vorüber. Es ist die natürliche Folge der allgemeinen Wehrpflicht und des in Krieg und Frieden durch selbstlose Pflichterfüllung, Blut und Treue erworbenen Ansehens unseres festgefügten Heeres, wenn auch auf der Bühne der Träger von des Königs Ehrenkleid besondere Anziehungskraft ausübt. Es entsprach aber wenig dem Ernst und Ansehen des Standes, wenn der Offizier nur als „Veilchenfresser" oder Angler von „Goldfischen" im Lustspiel figurierte. Man braucht nur daran zu erinnern, wie der hannöversche Freiherr Georg von Ompteda (geb. 1863), einer der besten unter unseren neueren Erzählern, in seinen trefflichen und wirklichkeitsgetreuen drei Romanen „Deutscher Adel um 1900" („Sylvester von Geyer"; „Eysen"; „Cäcilie von Sarryn") so ganz anders geartete, freilich auch weniger heitere Bilder aus dem Offiziersleben entworfen hat. Ompteda, der selber Offizier gewesen

ist, weiß ergreifend zu erzählen von den Opfern jener Familien und der ernsten Berufserziehung ihrer Söhne, die in einer von Gewinnsucht beherrschten Welt noch um der Ehre willen dem König und der Erziehung des Volkes zum Schutz des Vaterlandes dienen.

An Moserschen Offizieren hatten sich die Theaterbesucher allmählich satt gesehen, genug über Reif-Reiflingens gelacht. Ganz anderer Art waren die zwei Soldatenstücke, die nach Moser und vor dem Hereinbrechen des geistlosesten „Husarenfiebers" rasch nacheinander die größten Erfolge errangen. In Hartlebens Offizierstragödie „Rosenmontag" (1900) und Beyerleins Drama „Zapfenstreich" (1903) erscheinen einmal ernstere Probleme mit der sonst nur komischen Bühnengestalt des allbeliebten Leutnants verbunden.

Otto Erich Hartleben (geb. 1864 zu Klausthal, gest. 1905 zu Gardone) hatte bereits eine Reihe von Werken, stark erotisch gefärbte Verse, ausgelassenste Erzählungen („Die Geschichte vom abgerissenen Knopf", „Vom gastfreien Pastor"), das soziale Schauspiel „Hanna Jagert" (1893) und ein gegen das Duell gerichtetes Schauspiel „Ein Ehrenwort", frivole Komödiensatiren („Die Erziehung zur Ehe"; „Die sittliche Forderung", 1893/96) hinter sich. Da geriet er auf den glücklichen Einfall, im „Rosenmontag" die Liebesgeschichte von „Kabale und Liebe" zeitgemäß umzugestalten. Die Intrige, durch die Leutnant Hans Rudorff zum Glauben an die Untreue seiner Geliebten gebracht und durch deren unbeabsichtigte Folgen er schließlich in den Tod getrieben wird, könnte ähnlich in jedem anderen Kreise als in einem rheinischen Offizierkorps vor sich gehen. Aber wenn der „Rosenmontag" bei seinem ersten Erscheinen nur als überaus bühnenwirksames Stück gerühmt wurde, so hat er seitdem eine Lebenskraft bewiesen, daß man geneigt sein möchte, ihn den wenigen Dramen der letzten Jahrzehnte beizuzählen, die in unserer Literatur für lange hinaus die Epoche ihrer Entstehung vertreten. Über der vorzüglichen Milieuschilderung und der in der Tat nach dem Leben getroffenen Zeichnung der einzelnen Leutnants, die wirkliche Typen darstellen, ist ein Schimmer von Poesie und besserem Kasernenhumor ausgebreitet.

Der „Zapfenstreich" von Franz Adam Beyerlein (geb. 1871 zu Meißen), der bei den höheren militärischen Kommandostellen ein wohl mehr durch Mißdeutung als durch die Dichtung selbst begründetes Ärgernis hervorgerufen hat, entbehrt dagegen des lyrischen Hauches. In den Aktschlüssen, deren letzter ebenso deutlich an den Ausgang von Lessings „Emilia Galotti" wie Hartlebens Drama an Schillers „Kabale und Liebe" erinnert, ist er zu absichtlich auf den Effekt hin gearbeitet. Doch erscheint der „Zapfenstreich" weit mehr im Diderot-Lessingschen Sinne Standesdrama als der „Rosenmontag". Beyerleins frühere Dramen wie sein erster Roman sind so unbeachtet geblieben, daß sie nicht einmal nachträglich wieder ausgegraben wurden. Aber seinem zweiten Roman: „Jena oder Sedan?" (1902), kam nicht bloß der gut gewählte Titel zu statten. Angesichts mancher das innerste Gefüge unseres Heeres bedrohenden Erscheinungen einerseits, des unser politisches Leben immer mehr beherrschenden hohlen Scheins und eines über den Ernst der gefahrdrohenden Lage unheilvoll hinwegtäuschenden Festprunks anderseits, mußten gerade die wärmsten und ehrlichsten Freunde von Staat und Heer mit banger Sorge erfüllt werden. Und dieser Sorge wurde im Titel von Beyerleins Roman ihr Stichwort gegeben, während freilich gleichzeitig auch die Feinde der mit der Armee unlösbar verbundenen Grundlagen unseres nationalen Lebens in törichtster Verblendung sich an Beyerleins Fragestellung hämisch erfreuten. Der Kunstwert von Beyerleins Roman und Drama ist zweifellos nicht hoch einzuschätzen. Es würde jedoch dem Wesen geschichtlicher Betrachtung nicht entsprechen und ein falsches Bild des augenblicklichen Standes unserer Literatur geben, wenn der gerade anläßlich von Beyerleins Roman und Drama sich aufdrängende Zusammenhang von Literatur und öffentlichem Leben außer acht gelassen würde. Literarische Werke können auch ohne besonderes künstlerisches Schwergewicht bedeutsam werden, wenn es ihrem Verfasser gelingt, für tiefergehende Zeitströmungen einen von Tausenden begrüßten, zutreffenden knappsten Ausdruck zu finden. Wie gut sich Beyerlein auf solche Prägung versteht, zeigt die Zusammenfassung des Eindrucks der Kriegsgerichtssitzung in des gräflichen Rittmeisters Worte: „Wenn hierorts weiter fürgesorgt wird, daß Ulanenwachtmeister eskadronsweis' Ohnmachtsanfälle kriegen, dann werden die Franzosen drüben den Zeitpunkt der Revanche nachgerade bald für gekommen erachten!" Damit ist der Grundgedanke des Romans von der Verderblichkeit der sich ausbreitenden pflichtvergessenen Genußsucht und des Strebertums junger Offiziere, die den alten guten Kern der Armee Kaiser Wilhelms I. des Siegreichen zu erschüttern drohen, auch im Drama ausgesprochen.

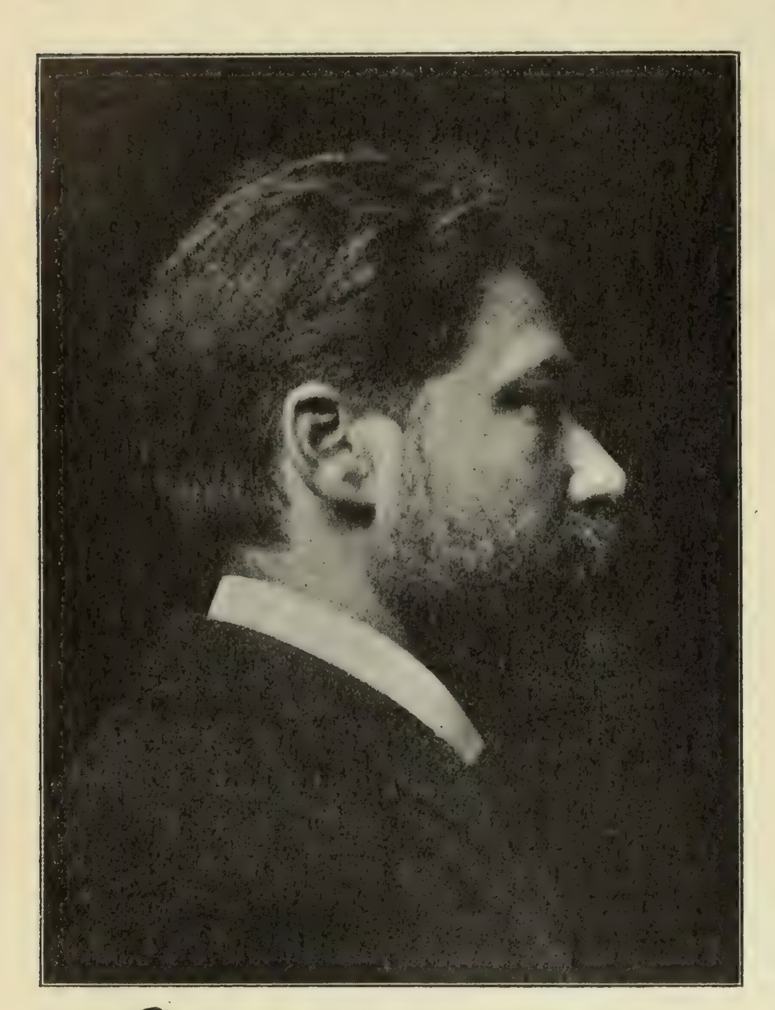
Wenn in den Schauspielen, welche Verfehlungen einzelner Stände oder die Konflikte von Standespflicht und Neigung behandeln, der Soldat jetzt wieder wie nach dem Siebenjährigen Kriege die Teilnahme am lebhaftesten auf sich zieht, so wendet das Drama selbstverständlich doch auch anderen Ständen sich zu. Hartleben selber versuchte seiner „Offizierstragödie“ ein Studentenstück („Im grünen Baum zur Nachtigall“, 1905) zur Seite zu stellen, dem freilich kein Erfolg beschieden war, wie er unverdient und überreichlich Wilhelm Meyer-Försters Studentenszenen aus „Alt-Heidelberg“ (1901) zufiel. In Romanen aus dem Studentenleben haben unter anderem Paul Grabein („Vivat Academia“, 1903), Eduard Stilgebauer in den vier Bänden seines „Götz Krafft, Geschichte einer Jugend“ (1904/05), August Friedwalt („Katholische Studenten“, 1905) Beiträge zur Standespoesie geliefert. Von Schauspielern selbst sind scharfsatirische Komödien, wie Erich Ziegels „Ein wahrer Adelsmensch“, Karl Rößlers „Hinterm Zaun“ (1908) gegen das Treiben in Schauspielerkreisen auf die Bühne gebracht worden. Auch Hermann Bahrs „Der Star“ und „Die gelbe Nachtigall“ (vgl. S. 568) sind in der Verspottung gefeierter Kunstgrößen den Komödien über den Schauspielerstand beizuzählen. Schon ehe Eugen Brieux in seiner „Roten Robe“ bedenkliche Schwächen des französischen Richterstandes geißelte, hat des Berliner Advokaten Richard Grelling Drama „Ralsen wider Ralsen“ (1893) die tragische Lage des Rechtsanwalts geschildert, der eine Frau wegen eines vor ihrer Ehe begangenen Fehltrittes anklagen soll, zu dem er selbst sie verleitet hat. Den ärztlichen Stand hat der Irländer Shaw in seinen auch auf deutschen Bühnen viel gespielten Komödien „Der Liebhaber“ und „Der Arzt am Scheidewege“ zur Zielscheibe seiner spitzen Pfeile gewählt, während von deutschen Dichtern der Tiroler Heinrich von Schullern in seinem Roman „Ärzte“ (1902) und Schönherr in seinen Dramen Stellung und Pflichten der Ärzte behandelt haben, Bahr in „Der Meister“ (1903) den berühmten Arzt ironisierte. Mit Szenen aus dem Klosterleben hat der schon seit 1872 schriftstellerisch sehr fruchtbare Deutsch-Böhme Anton Ohorn seinen ersten großen Erfolg eingeheimst, indem er in den beiden Klosterstücken: „Die Brüder von St. Bernhard“ und „Der Abt von St. Bernhard“ (1904/06) zwischen den Mönchen selbst den Widerstreit einer strengeren und milderen Lebensanschauung natürlich mit liberaler Tendenz, schildert.

Wie in der Sturm- und Drangzeit Lenz in seinen Sittenkomödien den Stand des Hofmeisters und der Soldaten auf ihre Schwächen hin beleuchtete, so teilte sich auch in den letzten Jahren die Lehrerkomödie mit dem Soldatendrama in die Gunst der Theaterbesucher.

Max Dreyer aus Rostock (geb. 1862), dessen übrige Leistungen keine Beachtung verdienen, hat 1899 in seinem Drama „Der Probekandidat“, vielleicht angeregt durch des Norwegers Knut Hamsun Schauspiel „An des Reiches Pforten“, den angehenden Gymnasiallehrer geschildert, der lieber auf Amt und Braut verzichtet, als daß er die wissenschaftliche Wahrheit seinen Schülern verschweigt. Der Hochschulprofessor Ferdinand Wittenbauer in Graz wollte in seinem „Privatdozenten“, trotz mancher Übertreibungen in Scherz und Ernst, ein Stück aus dem Leben der akademischen Lehrer Österreichs vorführen (1905), wie ähnliches Stilgebauer im Schlußbande seines „Götz Krafft“ für die Universität Marburg in Hessen getan hat. In den Volksschulen Hamburgs dagegen hat Otto Ernst Schmidt (geb. 1862 in Ottensen), der als Schriftsteller nur seine Vornamen führt, manche der Erfahrungen gesammelt, die er 1900 in seinem Lustspiel „Flachsmann als Erzieher“ zur Freude vieler Mütter und Schüler verwertete. Otto Ernst versteht reizend Märchen zu erzählen und hat in den beiden Erzählungen „Asmus Sempers Jugendland“ und „Semper der Jüngling“ (1904/08) erfolgreichste Beiträge zur neueren Romanliteratur geliefert. In der „Jugend von heute“ (1899) hat er mit gesundem Sinne als Komödiendichter die anspruchsvolle Blasiertheit der an Nietzsche

Verbildeten verspottet; in dem Lehrerstücke läßt er den Kampf des für seinen Beruf begeisterten jungen Lehrers gegen seinen geistig wie moralisch minderwertigen Vorgesetzten mit dem Sieg des Guten schließen. Der Reiz von Ernsts Schulstück liegt wie der von Hartlebens „Rosenmontag" in der gut getroffenen Schilderung des Milieus.

In „Jugend von heute" richtet Otto Ernst seine Satire auch gegen das Treiben jener Schriftstellerkreise, die wie Goethes Bakkalaureus in dem ihnen selbst sehr schmeichelhaften Wahne leben, daß Leben und Dichtung erst mit ihnen den Anfang genommen haben. Schon Halbe hatte in Erinnerung an seine eigene Jugend 1897 in „Mutter Erde" den in das Berliner Literatentreiben und dessen Unnatur gerissenen Sohn westpreußischer Gutsbesitzer sich zurücksehnen lassen nach der Gesundung, die Leben und Arbeit auf der heimischen Scholle, dem alten Vätererbe, dem in der Großstadt Abgehetzten, Enttäuschten versprechen. Ist das Motiv hier tragisch gewendet, so haben Schnitzlers und Auernheimers Einakter „Literatur" und „Koketterie", Wolzogens „Lumpengesindel" (1892) und Leo Hirschfelds (Feld) Szenen aus einem der literarischen Kaffeehäuser Wiens („Lumpen", 1899) bewiesen, welch dankbaren Stoff die Schilderung gerade des modernen Literatenstandes und seines Treibens dem Lustspiel zu bieten vermöchte. Eine genügende dramatische Vorführung ist dem Literaten von Beruf oder aus dilettierender Neigung indessen bis jetzt noch nicht zuteil geworden. Sie würde allerdings gar weit abbiegen von der Verherrlichung, welche im älteren Künstlerdrama die Dichter mit dem Glorienschein des Leidens und Schaffens umgab, und völlig ins Gebiet der Komödiensatire fallen.



Nach Photographie.

Lustspiele mit einer an den „Simplicissimus" mahnenden satirischen Zuspitzung können als die besondere Eigenart des jüngsten Münchener Schriftstellerkreises gelten, dessen Wesen und Tendenzen Bierbaums „Zwei Münchener Faschingsspiele" (1904) nicht übel beleuchten. Die uns soeben entgegengetretenen Dichter und Schriftsteller gehören sämtlich Norddeutschland an, auch der Frankfurter Fulda lebt in Berlin. Der Westpreuße Halbe hat zwar sein Zelt in München aufgeschlagen, man wird aber bei ihm höchstens in der Selbstaufmunterung und Selbstverspottung seiner romantischen Komödie „Walpurgistag" (1902) etwas von süddeutscher Heiterkeit zu entdecken vermögen. Aber allmählich hat sich, wie schon bei Erwähnung

von Conrads Zeitschrift „Die Gesellschaft" hervorgehoben wurde (vgl. S. 516), doch an Stelle des Münchener Parnasses aus König Max' II. Zeiten ein jüngerer Dichterkreis zusammengefunden, der sich 1904 in den „Süddeutschen Monatsheften" auch sein eigenes, rasch zu kräftiger Entwickelung gediehenes Organ geschaffen hat. Der Gegensatz, wie er sich auf dem Gebiete der bildenden Kunst zwischen dem nach Alleinherrschaft strebenden Berlin und der von König Ludwig I. gegründeten „Kunststadt" München allmählich immer schärfer zugespitzt hat, brach bereits in der ersten Nummer der in München ins Leben gerufenen „Süddeutschen Monatshefte" auch auf literarischem Gebiete hervor. Joseph Hofmiller eröffnete in ihnen den Kampf für die Befreiung des „deutschen Theaters" von der Herrschaft der Ausländer und der sachlich unberechtigten Vorherrschaft Gerhart Hauptmanns, wie Paul Marsop die Süddeutschen aufforderte, doch endlich, der Berliner Geschmacksdiktatur entgegen, das in ihrer Eigenart vollbegründete „Selbstbewußtsein" zu betätigen.

Neben Conrad, dessen eigenes Schaffen auf das Gebiet der erzählenden Dichtung beschränkt blieb, erscheint sein fränkischer Stammesgenosse Wilhelm Weigand, 1862 in Gissigheim geboren, als der bedeutendste Vertreter des jüngeren Münchener Dichterkreises. Wie er durch die Schaffung einer für die Kenntnis der neuesten Entwickelung der Malerei förderlichen Gemäldesammlung an eine Seite von Graf Schacks Wirken, wenn auch in weit bescheideneren Grenzen, anknüpft, so lebt auch in Weigands Dichtung das in der älteren Münchener Dichterschule betätigte Streben nach weitumfassender und vertiefter Bildung wieder auf. Er gehört der frisch aufstrebenden Generation an, sucht aber, im Gegensatze zu so vielen gedankenlos von der Tagesströmung getriebenen Schriftstellern, die Kulturideale der mit der Geschichte besser vertrauten und von ihr belehrten früheren Periode mit den Forderungen der Jüngsten zu vereinen. In Weigands von 1897 bis 1909 langsam erweitertem und gereiftem Hauptwerk, der aus sechs Trauerspielen gebildeten Dramenreihe „Renaissance", ist diese harmonische Vereinigung aus Elementen der älteren und modernen Dichtung mit schöner und starker künstlerischer Wirkung durchgeführt.

Wenn Weigand sich bei der Übersetzung der Briefe des neapolitanischen Abbés Galiani und bei Herausgabe von Rabelais und Montaigne (1906/10) als kenntnis- und gedankenreicher Kulturhistoriker zeigt, so hat er bereits früher durch furchtlose, leider auch fruchtlose Aufdeckung der Mißstände im modernen Literaturgetriebe („Essays", 1899; „Das Elend der Kritik", 1895) sich von allem Parteiwesen losgesagt. Als Erzähler hat er mit Schilderungen aus neuesten und älteren Zuständen und von Originalen seiner Heimat 1889 im Roman „Die Frankenthaler" und dann in zwei Novellensammlungen („Michael Schönherrs Liebesfrühling", 1904; „Der Messiaszüchter", 1906) kulturgeschichtlich anziehende Bilder aus kleinen fränkischen Städtchen mit feinsinniger Liebe gezeichnet. Wiederholte lyrische Sammlungen („Sommer", 1894; „Auswahl", 1904; „In der Frühe", 1906; „Der verschlossene Garten", 1909) lassen die Vertiefung gefestigter Lebensanschauung wie die Andauer jugendlicher Begeisterungsfähigkeit und echten Schönheitskultus in formenreinen Gedichten erkennen. Aber den Mittelpunkt seines Schaffens findet Weigand doch im Drama. Das Lustspiel zwar („Neuer Adel"; „Der Wahlkandidat", 1893) kann man kaum als ein ihm günstig liegendes Feld erachten, aber im modernen Gesellschafts- und Problemdrama („Der Vater", 1894; „Agnes Korn", 1896; „Der Einzige", 1899) wie vor allem in der historischen Tragödie hat er sich als gestaltungskräftiger Dichter und, soweit dem von der Tagesmode vornehm abseits Stehenden die Theater Zutritt gewährten, auch als wirksamer Bühnendichter bewährt.

Das deutsche Trauerspiel „Florian Geyer", vor dem lärmenden Durchfall des Hauptmannschen Stückes „entworfen und begonnen", wenn auch erst 1904 veröffentlicht, wurde von Weigand selbst in der Widmung als die „Tragödie meiner Heimat" bezeichnet. Und nicht bloß die warme Teilnahme des Sohnes fränkischer Erde, sondern die ganze Auffassung und Darstellung des ritterlichen Bauernführers und der Schicksale der Bauern selbst hat Weigand in kräftiger Prosa der Art durchgeführt, daß sein vorzüglich

aufgebautes Stück als ein Beitrag zu echter Heimatskunst zu rühmen ist. Demgegenüber erhebt sich dann aber der in Linien- und Farbenwirkung eindrucksvolle Prachtbau von Weigands „Renaissance". Von dem das Einleitungsdrama bildenden Einzelschicksal der in den Parteikampf Sienas hineingerissenen liebenden „Tessa" führt uns der mit Italiens Geschichte und Kunst innig vertraute Dichter in das vom Kampfe des Asketen Savonarola gegen die mediceische Sinnenfreude durchwogte Florenz und zu den Gewalttaten des im Sinne von Machiavellis „Principe" aufgefaßten „Cäsar Borgia" bis zum letzten von antiken Freiheitsideen erfüllten Tyrannenmörder, dem florentinischen Brutus „Lorenzino". Jedes der sechs Dramen ist völlig in sich abgeschlossen und doch bilden sie dem geistigen Gehalte nach ein zusammengehöriges Ganze, das sich in vornehmer Schönheit aus der Masse der dramatischen Erzeugnisse wie aus der großen Schar neuerer Renaissancedichtungen (vgl. S. 557) hervorhebt.

Zu den jüngeren Münchener Kräften gehört auch Hans Freiherr von Gumppenberg (geb. 1866 in Landshut), der seinem historischen Schauspiel aus Karls des Großen Tagen („Der erste Hofnarr", 1899) die zwei ersten Stücke eines „Zyklus deutscher Geschichtsbilder von der Begründung des deutschen Wahlkönigtums bis zum Tode Ottos III." folgen ließ (1904). Freiherr Ferdinand von Hornstein (geb. 1865 zu München) hat die beiden Religionsstifter „Buddha" (1899) und „Mohámed" (1906) zu Helden seiner Stücke erwählt, und die „dramatische Legende" „Buddha" ist trotz der freien Behandlung religiöser Fragen im Münchener Hoftheater gespielt worden. Dabei blieben dem Verfasser freilich Erfahrungen nicht erspart, die ihn bestimmten, seinem zweiten Werke einen Dialog zwischen dem Dichter und der lustigen Person voranzustellen mit schärfsten Anklagen über „den niederträchtigen Zustand, in dem sich die meisten deutschen Bühnen jetzt befinden", und die Respektlosigkeit, mit der im Gegensatze zur sorgfältigeren Pflege der Oper die dramatische Dichtkunst behandelt werde.

Zu den von den Bühnen berücksichtigten Münchener Dramatikern gehört auch die unter dem Namen Ernst Rosmer schreibende Frau Elsa Bernstein (geb. 1866 in Wien), die Tochter des von Richard Wagner nach München gezogenen trefflichen Musikschriftstellers Heinrich Porges.

In der früheren Gemütskomödie „Tedeum" (1896) wie in dem Schauspiel „Johannes Herkner" (1904) hat die Tochter die Person ihres eigenen selbstlos begeisterten Vaters in den Mittelpunkt der Dichtung gestellt, während die beiden Schauspiele „Dämmerung" (1894) und „Maria Arndt" (1908) das Problem eines aus Elternliebe dem eigenen Liebesglück entsagenden Vaters, beziehungsweise einer Mutter behandeln. Die Einführung des weiblichen Arztes in „Dämmerung" und der Ehekonflikt in „Wir drei" gehören zu den schlimmsten naturalistischen Entgleisungen. Frau Bernstein hat auch das Märchen von den beiden armen „Königskindern" (1897) in ihrer Dramatisierung durch Einführung grobsinnlicher Motive so bös entstellt, daß selbst die Vertonung durch Engelbert Humperdinck, den Komponisten der entzückend liebenswürdigen Märchenoper von „Hänsel und Gretel", den unentbehrlich reinen Märchenduft nicht wieder herzustellen vermochte. Aus der Enge des Gesellschaftsdramas strebte Rosmer auch in den beiden Tragödien „Themistokles" (1897) und „Nausikaa" (1906) hinaus, wobei sie für die bereits von Goethe zur Liebestragödie ausgebildeten Motive der Odyssee den Blankvers wählte. Von den Lustspielen und Schauspielen, in denen Rosmers Gatte, der Münchener Rechtsanwalt und Kritiker Max Bernstein, seine Bühnenkenntnis erprobte, ist das Dialektstück „D'Mali" (1901) wohl das gelungenste.

Wenn der ältere Münchener Dichterkreis zum Teil aus Norddeutschen bestand, die der Einladung König Maximilians II. nachgekommen waren, so übt jetzt München selbst Anziehungskraft aus. Ihr folgend sind außer Max Halbe und Bierbaum auch die Brüder Mann aus Lübeck, Thomas, der Verfasser des Romans „Die Buddenbrooks" und des Renaissancedialogs „Fiorenza" (1905) wie der Novellendichter und hypermoderne Lyriker Heinrich in München ansässig geworden. Ebenso müssen die beiden Balten Graf Eduard Keyserling (geboren 1858) und der Rigaer Korfiz Holm (geboren 1872) den

Münchener Dichtern beigezählt werden. Graf Keyserling hat in den beiden sozialen Schauspielen „Der dumme Hans" (1901) und „Peter Hawel" (1903) warmes Empfinden für die Schwachen und Unterdrückten mit der Fähigkeit, die Wirklichkeit poetisch im Drama widerzuspiegeln, vereinigt. Holm dagegen behandelte in dem von ungewöhnlicher Innerlichkeit durchdrungenen dramatischen Gedicht „Die Könige" (1901) in antiker Gewandung den Thronstreit des echten edlen Königssprossen und des Usurpators. Das alte Motiv hat in dem in München aufgeführten Stücke neue Anziehungskraft erlangt.

Auch im Kreise der Mitarbeiter des von München ausgehenden „Simplicissimus" haben Einheimische und Zugezogene sich zusammengefunden. Zum Teil aus den Mitarbeitern des so viel Anstoß gebenden Witzblattes, dem für die Ausbildung und Entartung der modernen Satire in Deutschland eine nicht zu bestreitende Bedeutung zukommt (vgl. S. 516), sind die „Elf Scharfrichter" hervorgegangen, die Wolzogens Überbrettl eine besondere Münchener Lokalfärbung zu geben versuchten. Innerhalb dieser vom „Simplicissimus" und „Bunten Theater" ausgehenden Bohême fand sich auch der Hannoveraner Frank Wedekind (geb. 1864), der dann allerdings seinen Wohnsitz nach Berlin verlegte, in München zu Hause. Als „Münchener Szenen" bezeichnet er die Schwindeleien, die er den Helden seines Schauspiels „Der Marquis von Keith" (1900) ausführen läßt.

Wenn jemals ein Schriftsteller sich selbst darüber lustig gemacht hat, daß die Mitwelt seine nach Laune und Bedürfnis erwählte Maske ernst nehme, so trifft dies bei dem nach Effekten haschenden Schauspieler Wedekind zu. Dem Überbrettl verwandte Bühnenscherze, wie die Schilderung der verschiedenen Zudringlichkeiten, deren ein eitler, vergötterter „Kammersänger" sich zu erwehren hat, weiß Wedekind ganz belustigend vorzugaukeln (1900). Versucht er aber unter der Einwirkung von Zolas „Nana" das Leben einer immer tiefer in Gemeinheit versinkenden Dirne in dem Doppeldrama „Der Erdgeist" — „Die Büchse der Pandora" auszumalen (1895 und 1904), so verirrt sich Wedekinds Naturalismus über die Grenzen, die künstlerische Abspiegelung der Wirklichkeit und unzüchtige Sensationsliteratur voneinander trennen. Und nicht weniger unentschuldbar ist es, wenn er in „Hidallah" (1904) den mit Vorliebe von ihm selbst gemimten häßlichen Gründer eines Vereins zur Züchtung schöner Menschen durch Selbstmord enden läßt, im „Totentanz" (1906) den Mädchenhandel verteidigt und dessen Bekämpfung verspottet, in „Musik" (1907) die zweimaligen Folgen der Verführung einer jungen Sängerin durch ihren Lehrer mit breitester Ausmalung hysterischer Anfälle dialogisiert.

Erst als Wedekind zu seinem eigenen Erstaunen erlebte, daß man diese widerlichen Ausgeburten des Zynismus auf der Bühne ertrug, scheuten er und Max Reinhardt nicht davor zurück, auch die bereits 1891 entstandene, aber lange zurückgehaltene Kindertragödie „Frühlingserwachen" herauszustellen. Die von Erziehern und Ärzten neuerdings mit Vorliebe behandelte Frage, ob und wie die Jugend über geschlechtliche Dinge und schwere Gefahren aufzuklären sei, wird von Wedekind in „Frühlingserwachen" unter Beiseitesetzung aller dramatischen Komposition in einer Reihenfolge kleiner Bildchen an den Beispielen zweier nach verschiedenen Grundsätzen, doch mit gleich üblem Erfolge verfahrender Elternpaare mit nichts verschweigender Satire beleuchtet. Den sensationellen Erfolg dieser Entblößung von Kinderkörpern und -seelen auf der Bühne wie beinahe das ganze Schaffen Wedekinds kann man nur als trauriges Zeichen schlimmster ästhetischer und sittlicher Entartung bedauern und verurteilen.

Während die Anwendung des Simplicissimus-Stils bei Behandlung von Problemen der Sexual-Pädagogik als grober Unfug erscheint, ist sie dagegen harmlos erheiternd und vollständig an ihrem Platz in den Schwänken und satirischen Schilderungen, mit denen Ludwig Thoma (geb. 1867 zu Oberammergau) und Josef Ruederer (geb. 1861 in München) lachend bald die klingende Schelmenkappe schütteln, bald Geißelstreiche niedersausen lassen.

Thomas Verspottung strebsamer Subalternbeamter in dem Schwank „Die Medaille" und des prinzipienlosen Gesinnungswechsels der ihre „Lokalbahn" begehrenden kleinen Gemeinde (1902), wie die Auffrischung des alten Tartüffthemas in der Komödie „Moral" (1908), in der auch der Sittlichkeitseifer der

strengen Polizei beim Hereinspielen allerhöchster Einflüsse und Personen „windschaffen wie ein Ärmel" sich erweist, das alles sind erweiterte und dramatisierte Simplicissimusspäße. Aber Thoma gibt mit urwüchsig bajuvarischem Humor dabei sehr gute Witze und scharf sitzende Hiebe zum Besten. Seine „Briefe eines bayrischen Landtagsabgeordneten" (1908) sind trotz ihrer bitteren Spitze gegen die Mehrheitspartei in der bayrischen Volksvertretung so lustig, daß sie selbst der politische Gegner Thomas nicht ohne Schmunzeln lesen kann. Daß der Verfasser der „Grobheiten" (1901) und „Lausbubengeschichten" (1905/07) die rücksichtslose Fehde gegen Auswüchse des Klerikalismus aber auch mit ernsten Waffen zu führen versteht, bewies er 1905 in seinem ganz vortrefflichen Bauernroman „Andreas Vöst". Die Geschichte von dem brav und treu für die Gemeinde wie für den eigenen Hof sorgenden Bauern, der in dem ihm aufgedrungenen Kampf gegen den herrsch- und rachsüchtigen Pfarrer zugrunde geht, ist mit meisterhafter Wiedergabe scharf beobachteter Wirklichkeit erschütternd erzählt. Ein Gegenstück zu Thomas Bauernroman bildet Ruederers Schilderung des Kampfes von Lehrer und Pfarrer in dem Roman „Ein Verrückter" (1894). Die „Münchener Satiren" wie das Buch „München" (1906/07), die mit warmer Liebe zur Vaterstadt doch unbarmherzig Erscheinungen im politischen wie Kunstleben Isarathens, seine behäbigen Pfahlbürger und rührigen Drahtzieher verspotten, sind neben dem ernsten Roman bis jetzt Ruederers beste Leistungen. Seine dramatische Begabung, der in der „Fahnenweihe" (1894) ein gutes Volksstück von stark satirischer Färbung gelungen war, versagte, als er sich auf geschichtlichen Boden wagte und die Vertreibung von König Ludwigs I. Geliebten, der spanischen Tänzerin Lola Montez, 1904 in der „Morgenröte" zu einem Münchener Sittenbilde dramatisch gestalten wollte.

Eine Satire größeren Stils, sowohl politisch in Ausfällen gegen die Sozialdemokratie wie in Kunstfragen gegen die Berliner Literaturpäpste, brachte Ruederer 1908 auf das Künstlertheater der Münchener Ausstellung. Den gewagten Sprung, den einstens Goethe mit Verpflanzung der aristophanischen „Vögel" von Athen nach Ettersburg gemacht hatte (vgl. S. 296), wiederholte Ruederer mit der Umgestaltung der „Vögel" in seine Komödiensatire „Wolkenkuckucksheim". Die Aufführung in München hatte einen heftigen Streit über die Dichtung selbst hervorgerufen, wobei nur die Vorführung des Vogelchors als geniale Leistung künstlerischer Kostümierung widerspruchslos gerühmt wurde. Beim Lesen dagegen erweist sich die Komödiensatire als ebenso zweifellos mißlungen, wie die Vorführung auf dem Deutschen Theater in Berlin ihre theatralische Unmöglichkeit offenbarte. Aber auch das Münchener Künstlertheater selber hat trotz des lauten Rühmens seiner vorbildlichen Bedeutung als Reformbühne dichterisch vollständig versagt. Wenn in der Dekoration durch die Relief- und Rundbühne einige, vielleicht weiter zu entwickelnde technische Neuerungen gewonnen wurden, so machten doch die Aufführungen im Künstlertheater selbst den Eindruck, daß dies durch Unterordnung des Dichters unter den Maler viel zu teuer erkauft sei. Das ausgegebene Schlagwort „Rethéâtraliser le théâtre!" ist als Ablehnung übertriebener Ausstattungspracht berechtigt, aber die positive Betätigung im Ausstellungstheater war keineswegs immer künstlerisch. Und mit der Berufung des Berliner Bühnenleiters Reinhardt für die zweite Spielzeit des Münchener Künstlertheaters gab die süddeutsche Kunststadt eine Bankrotterklärung ab gerade auf dem Gebiet, auf dem die Betätigung kräftiger Stammeseigenart durchaus wünschenswert und für Gesamtdeutschland von Nutzen wäre.

Für wirklich künstlerische Gestaltung der Vorstellungen besitzt München bereits seit 1901 in dem nach Bayreuther Muster durch Ernst von Possart ins Leben gerufenen Prinzregenten-Theater wohl eine so sichere Grundlage, wie sie an anderen Orten erst angestrebt wird. Aber die Verwendung der Wagnerbühne für das klassische Drama hat mit Possarts Scheiden von den königlichen Bühnen, für die er mit seiner Schöpfung stilvoller Mozart-Aufführungen im Residenztheater den Dramatiker Mozart geradezu neu entdeckte, leider jäh abgebrochen. Eben für diese Mozartaufführungen hatte Possart die

Drehbühne eingerichtet, die dann Reinhardt für seine Kammerspiele übernahm. Possarts Vorgänger, Karl Freiherr von Perfall, hatte dagegen ältere Pläne Schinkels für eine Reform der Inszenierung von Schauspielen 1889 zur Herstellung der sogenannten Münchener Shakespearebühne verwertet. Diese Reformbühne für das rezitierende Drama ist zwar bis jetzt auf München beschränkt geblieben, hat sich aber am Münchener Hoftheater für verwandlungsreiche ältere wie neueste Schauspiele (Shakespeare, Götz von Berlichingen, Martin Greif) dauernd bewährt und für weitere Verbesserungen geeignet erwiesen.

Eine selbständige Stellung gegenüber Berlin zeigt der Spielplan der zu fruchtbarer Einwirkung berufenen süddeutschen Hauptstadt bis jetzt nur durch Pflege der Oper der jüngstdeutschen Schule. Des liebenswürdigen Idealisten Alexander Ritter „Fauler Hans" (1885), Siegfried Wagners „Bärenhäuter" (1899), des jung verstorbenen Ludwig Thuilles „Theuerdank" und „Lobetanz", Hans Pfitzners „Rose vom Liebesgarten" (1902/04), Max Schillings „Ingwelde", „Pfeifertag", „Moloch" (1908, nach Hebbels unvollendetem Trauerspiel), Siegmund von Hauseggers „Zinnober" aus Hoffmanns Klein Zaches-Märchen, Friedrich Kloses „Ilsebill" (1905) sind keineswegs durchgehends gelungene, doch ernst zu nehmende Versuche, im Anschluß an Richard Wagner das deutsche Musikdrama weiterzubauen. Daß diese Werke von München ausgehen oder dort doch besondere Pflege finden konnten, ist eine der Nachwirkungen, die München und Bayern dem einstens mit so sinnloser Leidenschaft bekämpften Eingreifen Ludwigs II., des Königs Berufung Richard Wagners in seine Hauptstadt, verdankt.

In einer ungleich günstigeren Lage als die Münchener, denen auf dem Gebiete des Wortdramas keine fortwirkende örtliche Überlieferung zu Hilfe kam, befanden sich die österreichischen Dramatiker in der alten Theaterstadt Wien. Es ist selbstverständlich gegen alle Wahrheit und Geschichte, eine gesonderte österreichische Literatur der deutschen entgegensetzen zu wollen; hat doch der größte Dichter der Ostmark, Grillparzer, trotz seiner politisch scharf hervorgehobenen schwarz-gelben Gesinnung, den Vorzug seiner Werke aus dem getreuen Anschluß an Schiller erklärt. Conrad hat sich also auch hier in ritterlicher Verteidigung deutscher Kunstgemeinschaft bewährt, als er in seiner „Gesellschaft" Hermann Bahrs höchst absonderlichen Einfall von einer selbständigen österreichischen Literatur, die sich nur zufällig der deutschen Sprache bediene, kräftigst zurückwies, wie solcher Verrat an deutschem Volkstum es verdient. Wie die gesamte deutsche Musik unter der Einwirkung der in Österreich lebenden deutschen Musiker Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert steht, von Wien, der Johann Straußischen Walzerstadt, her der aus dem Vollen herausschaffende, edle Symphoniker Anton Bruckner (1824—96) und der dichterisch empfindende Liederkomponist Hugo Wolf (1860—1903) uns ihre Werke geschenkt haben, so folgten und folgen die innerhalb der habsburgischen Grenzpfähle lebenden deutschen Schriftsteller den vom Deutschen Reiche ausgehenden Anregungen. Die Wellen der geistigen Bewegung ließen sich schon seit der Mitte des 18. Jahrhunderts nicht mehr durch noch so despotisch ausgesonnene Dämme vom Herüber- und Hinüberfluten abhalten. Wohl ist es aber ganz natürlich und für die Allgemeinheit ersprießlich, wenn auch die deutsche Literatur in der alten deutschen Ostmark die besondere heiter-sinnliche Stammesart des Österreichers ausgeprägt zeigt. Aufs lebhafteste zu beklagen wäre es, wenn die Spuren der noch bei Anzengruber so deutlich wahrnehmbaren altberühmten österreichischen Volkskomödie bei den Neueren sich verlieren würden. In der Tat haben diese ja auch vielfach und zu allgemeinem

Nutzen auf guten alten Grundmauern ihre modernen Häuser und Häuschen errichtet. In solchem Sinne können auch wir den jüngsten Wiener Dichterkreis wieder als eine besondere Gruppe betrachten, obwohl Hauptmann, Sudermann, Fulda ebenso im Burgtheater wie anderseits Schnitzler und Hofmannsthal auf fast allen reichsdeutschen Bühnen heimisch geworden sind. Hat ja der vielgeschäftige, in allen Sätteln sich versuchende Hermann Bahr (geb. 1863 zu Linz) selber durch seine Sammlungen Wiener Premieren, Theaterrezensionen und „Glossen zum Wiener Theater" von 1900 bis 1907 die Übersicht solchen Austausches nord- und süddeutscher Dramen erleichtert.

Von Bahrs eigenen Anläufen im ernsten Drama, sowohl im historischen („Josephine", 1898) wie in modernen Problemstücken („Der Apostel", 1902; „Der Meister", 1903), lohnt es sich nicht zu sprechen. Aber im satirisch gehaltenen Lustspiel verleugnet er nicht gute Wiener Überlieferungen, sei es, daß er kulturgeschichtliche Bilder und Originale aus den Tagen der Wiener Klopstockbegeisterung („Der Krampus", 1901) ausgräbt, sei es, daß er das Leben berühmter moderner weiblicher Bühnenberühmtheiten im „Star" (1899) verspottet oder in der „Gelben Nachtigall" (1907) weitere Blicke hinter die Kulissen tun läßt (vgl. S. 561). Eine angekündigte Romanfolge, in der „alle in der bürgerlichen Welt des heutigen Europa vorkommenden Typen auf einige wenige von der Natur geschaffenen Urbilder" zurückgeführt werden sollen, wird durch das Liebesverhältnis eines jüdischen Gymnasiasten mit einer gefeierten Tragödin („Die Rahl", 1909) wenig erbaulich eingeleitet. An Bahrs Versetzung der Molièreschen „Femmes savantes" in die gegenwärtigen Salons der Donaustadt („Wienerinnen", 1900) und am „Ringelspiel" (1907) hätte Bauernfeld seine Freude gehabt, wenn es auch fraglich bleibt, ob der ältere Wiener Lustspieldichter von dem nach seinem Tode üblich gewordenen grelleren Farbenauftrag erbaut gewesen wäre. Gewiß aber hätten Raimund und Anzengruber schmunzelnd C. Karlweis (Karl Weiß, 1850—1902) zugenickt, wie er, neueste Torheiten verspottend, im „Kleinen Mann" (1896) über das plumpe Umschmeicheln der Wähler, im „Groben Hemd" (1901) über das modische Spielen des reichen, aber schlecht erzogenen Bürgersohnes mit sozialistischen Ideen lachen machte, beides echte Volksstücke des geborenen Wieners.

Die Nachwirkung Anzengrubers kann man auch bei Philipp Langmann aus Brünn (geb. 1862) in seinen Dramen „Bartel Turaser" (1897) und „Korporal Stöhr" (1901) verspüren. Aber Anzengrubers sieghafter Optimismus ist in der Bestechungs- und Meineidsgeschichte des Fabrikarbeiters Turaser düsterer Färbung gewichen, wie Langmann auch in dem Doppeldrama „Die Herzmarke" (1901) die trostlose Vergeblichkeit sozialer Versöhnung zwischen deutschen Arbeitern und Fabrikbesitzern gegenüber dem brutalen amerikanischen Wettbewerber vorführt. An das ältere Wiener Volksstück suchte auch Max Burckhard (geb. 1854 in Korneuburg) in der „Bürgermeisterwahl" und „'s Katherle" (1898) Anschluß. Der Jurist Burckhard ist 1890 aus seinem Amtsbureau zur Leitung des Burgtheaters berufen worden, von dem er 1898 gerade wegen seiner unerwarteten Tüchtigkeit entfernt wurde. Der k. k. Hofrat erregte mit seiner dramatischen Schilderung der k. k. Protektionswirtschaft, der sich der ehrenhafte „Rat Schrimpf" (1905) vergebens zu widersetzen sucht, und „Im Paradies" (1907) mit dem Angriff auf die österreichischen Ehegesetze durch seinen Freimut Anstoß in den maßgebenden Kreisen. Die Einakter „Verflixte Frauenzimmer" (1909), welche die Sittenlosigkeit in aristokratischen Kreisen bloßstellen, zeigen auch den sonst dem Volksstück nahestehenden Burckhard als Nachahmer Schnitzlers. Die Gesinnung von Burckhards Stücken erscheint übrigens lobenswerter als deren dichterische Eigenschaften.

Innerhalb eines literarischen Wiener Kreises wird Karl Schönherr (geb. 1868 zu Axams in Tirol) als der einzig lebende Dichter Österreichs — im Gegensatz zu den bloßen Schriftstellern — gerühmt. Aber die Literaturgeschichte muß diese Schilderhebung als ein schlecht begründetes Parteiunternehmen mit so vielen anderen schiefen Urteilen und Übertreibungen des Tages zur Seite lassen. Wohl kennt der Tiroler aufs genaueste die Bauern seiner Gebirgsheimat und weiß sie in herber Wirklichkeit auf die Bühne zu stellen; auch die Vorliebe des in Wien lebenden Arztes für brave alte Landdoktoren läßt man gerne gelten. Aber Schönherrs dichterische Eigenschaften, wie anerkennenswert sie innerhalb enggezogener Grenzen auch erscheinen, kann man unmöglich so hoch einschätzen, wie seine Anhänger dies fordern.

So nahe es liegt, bei den neueren österreichischen Bauerndramen an Anzengruber zu denken, so steht Schönherr doch weit ab von Anzengruber und Defregger. Er schildert vielmehr unter der Einwirkung des entschiedenen Naturalismus und Kleinleutedramas. Nicht bloß der Titel seines mit dem zweiten Schillerpreis geehrten Schauspiels „Erde" erinnert an Zolas Roman „La Terre". Der alte, zähe Grutzenhofer und die Wirtschafterin Mona, die von der Liebe zu und der Gier nach der eigenen Erdscholle wie von einem unwiderstehlichen Naturtrieb beherrscht werden, sind, mögen sie noch so echte Tiroler sein, doch von der Art der Zolaschen Bauern, die, wenn es den Besitz ihrer Erde gilt, vor nichts zurückscheuen. Der Alte opfert den eigenen Sohn, weil er ihn nicht für stark und tauglich zu solchem Kampf um Feld und Wald hält; in dieser „Komödie des Lebens" behauptet nur der rücksichtslos Wollende seinen Platz. Das zeigt sich in der „Erde" im Gegensatz von Vater und Sohn wie in dem Einakter „Die Bildschnitzer" (1900) im Kampf des kranken Mannes um seine eigene Frau mit dem gesunden Freunde. Wenn nun der Schilderer naturalistischer Szenen aus Bauern- und Fürstenhäusern („Familie", 1906) sich an ein Märchendrama wagt, so bleibt „Das Königreich" (1908) ebensoweit von Raimunds heiteren, glücklich endenden Spielen entfernt, wie Schönherrs düster-quälende, aber handlungsarme Vorführungen aus dem Bauernleben von Anzengruber. Dem als Hofmusikus verkleideten Teufel gelingt es, die reinen Kinder des Hofnarren — Victor Hugos „Le roi s'amuse" (Verdis „Rigoletto") hat dabei bewußt oder unbewußt vorgeschwebt — zu verführen und dadurch den Fürsten selbst in seinen Krallen zu behalten. Hier, wo es sich um Bewährung der im Märchen, im Gegensatz zum Kleinleute- und Ehebruchsdrama, unentbehrlichen Poesie handelt, hat Schönherr vollständig versagt.

Wenn Hans Pöhnl (geb. zu Wien 1849), der Dichter eines wildgenialen Catilina-Dramas, mit seinem Versuche, alte Sagenstoffe, wie den armen Heinrich, die schöne Magelone, Gismunda, den Ritter vom Staufenberg, in Hans Sachsischen Reimen und treuherziger Art für die moderne Bühne zu gewinnen, auch nicht den Erfolg auf seiner Seite hatte, so sind seine „Deutschen Volksbühnenspiele" (1887) doch als Reformversuche beachtenswert. Pöhnl hat dabei für das ernste Drama die gleiche Rückkehr zu Nürnbergs schlichtdeutscher Art angestrebt, die der hauptsächlich durch seine journalistische Machtstellung als Chefredakteur der „Kölnischen Zeitung" zu unverdienten dramatischen Erfolgen gelangte Heinrich Kruse aus Stralsund in seinen „Fastnachtsspielen" (1887) empfahl, von denen das reizende und rührende Spiel „Standhafte Liebe" ab und zu noch auf den Bühnen auftaucht. Pöhnl strebte als schaffender Dichter einem ähnlichen Ziele zu, wie es die Begründer des Wormser Volksfestspielhauses (vgl. S. 548) durch ihren Theaterbau zu verwirklichen hofften. Aber Dichter und Theater fanden sich nicht zusammen, und so scheiterten beide Teile, jeder für sich gesondert, mit ihren idealen Reformplänen.

Steht Pöhnl unter den österreichischen Dichtern einsam da, so erscheinen als die anerkannten Führer zweier getrennter und in einzelnen Hauptwerken doch sich wieder berührender Gruppen Hugo von Hofmannsthal (s. Abbild., S. 570) und Artur Schnitzler. Der 1874 in Wien geborene Hofmannsthal ist uns als Lyriker („Gesammelte Gedichte", 1907) bereits im Kreise derer um Stefan George entgegengetreten (vgl. S. 530), und dem Symbolismus ist er auch in mehreren seiner Dramen, wie dem 1900 in der „Insel" veröffentlichten „Der Kaiser und die Hexe", dem „Kleinen Welttheater" (1903) treu geblieben. Aber bei Hofmannsthal verdichten sich die unbestimmt schillernden Farbentöne symbolistischen Nebels zu kräftig leuchtender Farbenpracht, und aus dem schimmernden Gewölk lösen sich festumrissene Gestalten von Fleisch und Blut los, an deren Fühlen, Wünschen und Leiden wir menschlich teilzunehmen vermögen. Ein Farbensymphoniker, und zwar ein virtuoser, steht Hofmannsthal als Vertreter des „Ästhetentums" und des Schönheitskultus („Der Tod des Tizian", 1901) und Verkündiger des schrankenlosen Rechtes individueller Augenblicksstimmung („Gestern", 1891; neue Aufl. 1904) dem Naturalismus mit dessen Vorliebe für das

Häßliche so weltfremd gegenüber, daß man sich immer erst wieder erinnern muß an die Tatsache der Gleichzeitigkeit zweier so entgegengesetzter Richtungen: der grau einförmigen, in die düstere Stube eingeengten Wirklichkeitspoesie und der Bilderpracht dieses in orientalischer Märchenstimmung („Die Hochzeit der Sobeïde") oder in Kunst und ungebändigter Kraft der Renaissance („Die Frau im Fenster") schwelgenden Malers in Vers und in Prosa.



Hugo von Hofmannsthal. Nach Photographie.

Wenn uns aber Hofmannsthals glühende Schilderung in den drei Stücken seines „Theaters in Versen" (1899) auch in Orient und Renaissance, in das begeistert geschaute, genußlüsterne Venedig Casanovas („Der Abenteurer und die Sängerin"), im „Bergwerk zu Falun" („Kleine Dramen", 1906) in das geheimnisvolle Reich der unterirdische Schätze hütenden Geister versetzt, so verleugnet er doch nie und nirgends den ganz modernen Dichter. Drängt dessen öfters zum Prezieusentum abirrende gesuchte Stilisierung doch auch in Hofmannsthals zahlreichen Essays und Vorträgen über literarische Dinge und in Erzählungen, wie der unheimlich stimmungsvollen „Reitergeschichte" aus dem italienischen Kriege von 1859 („Das Märchen der 672. Nacht", 1905), sich bald anziehend, bald Widerspruch erregend uns auf. Der nervöse Zug unserer Gegenwart, die selber über dem Grübeln die skrupellose Lebenslust und Lebenskraft der von ihr vielgefeierten Renaissance verloren hat, ist dem Helden von Hofmannsthals tiefster Dichtung „Der Tor und der Tod" (1894) aufgeprägt. Der Tor hat bei der Jagd nach dem Glücke nicht erkannt, nicht genossen, was das Leben an Glück ihm bot. Wie aber schon des jungen Goethe Prometheus den Tod gepriesen hat als den höchsten Augenblick, in dem sterbend „du in immer eigenstem Gefühl umfassest eine Welt", und der alte Goethe im Divan das bedeutsame „Stirb und werde!" ausgesprochen hat, so rühmt sich auch Hofmannsthals Tod, der als geheimnisvoller, von den blöden Menschen zu Unrecht verkannter und gefürchteter Geigenspieler auftritt, als dionysische Gottheit. In dem Einakter „Der Tor und der Tod" ist es Hofmannsthal geglückt, den alten Bildern vom Totentanz ein neues aus der Schwäche und Stimmung modernsten Lebens heraus anzufügen.

Ungleich bedenklicher erwies sich der überkühne Versuch, in der „Elektra" (1903) einen schon von den drei großen attischen Tragikern verschieden behandelten Vorgang griechischer Mythe neu zu gestalten. Hofmannsthal hat zwar auch damit starke Bühnenwirkungen erzielt, aber eine künstlerische Berechtigung der Neudichtung nicht zu erweisen vermocht. Die Hofmannsthalsche „Elektra" bestätigt dem Leser wie dem Zuschauer für diesen besonderen Fall Goethes, im allgemeinen freilich keineswegs zutreffenden, mißmutigen Ausspruch: das Klassische sei das Gesunde, das Moderne das Kranke. Das bei Sophokles' Elektra und Antigone natürliche und naive Sehnen nach Ehe und Kindern erscheint in Hofmannsthals Umformung zu hysterischer Lüsternheit verzerrt. Der Atreustochter von Göttergebot und Menschenrecht geheiligtes Verlangen nach Blutrache ist zu einem widerlichen Gemisch wollüstig-grausamer Vorstellungen geworden. Hofmannsthal ist durch das Vorbild von Oscar Wildes perversem „Salome"-Drama verführt worden, auch in seiner „Elektra" die narkotische Betäubung seiner Zuschauer statt erschütternder Tragik anzustreben, und so ist es bezeichnend und verurteilend für Richard Strauß, daß er sein zu verblüffender Virtuosität gesteigertes musiktechnisches Können zur Vertonung gerade dieser beiden perversen Schauerdramen (1905 und 1909) mißbrauchte. Hofmannsthal selbst dagegen hat die in der „Elektra" begonnene Erneuerung antiker Stoffe in der Tragödie „Ödipus und die Sphinx" (1906) fortgesetzt. Was Graf Platen 1829 zur Verspottung moderner Shakespearenachahmungen in seinem „Romantischen Ödipus" ersonnen hat, ist hier als ernstes psychologisches Problem aufgegriffen: Wie empfängt Ödipus den furchtbaren Orakelspruch, der ihn von der vermeintlichen Vaterstadt Korinth fernhält und

und mein Teil ist mehr als dieses Lebens
schlanke Flamme oder schmale Leier!

Hugo von Hofmannsthal

Nach der Originalhandschrift des Dichters.

nach der Gewalttat gegen den fremden Greis nach Theben und in sein Verhängnis treibt? Glänzende Bühnenbilder sind mit quälendster Seelenmarterung, besonders von Kreon und Jokaste, verbunden.

Um die Erneuerung eines alten Dramas, des Engländers Thomas Otway „Venice preserved" (1682), handelt es sich auch in Hofmannsthals Trauerspiel „Das gerettete Venedig". Die geschichtliche Grundlage, die Vereitelung des vom spanischen Gesandten Marquis von Bedemar 1618 ausgesonnenen Planes einer Überrumpelung der mißtrauischen glorreichen Republik, hatte bereits Schillers lebhafte Teilnahme auf sich gezogen. In der Umdichtung machten sich Hofmannsthals Schwächen, das Schwelgen in Bildern und Tönen, das Überwuchern des Kolorits gegen die Zeichnung, noch stärker als in seinen vorangehenden Arbeiten geltend.

Ganz in derselben Art hat der unter Hofmannsthals Einwirkung stehende Wiener Richard Beer-Hofmann aus Philipp Massingers Trauerspiel „The fatal Dowry" („Die verhängnisvolle Mitgift", um 1618) in langer Arbeit sein einziges Drama den „Grafen von Charolais" geschaffen (1905), der bei seinem Hervortreten durch die schöne Sprache blendete, aber schon nach Jahresfrist von den Theatern verschwunden ist und rasch vergessen wurde. Auch der bühnenkundige Regisseur Erich Korn in Berlin (geb. 1868 in Breslau) hat für sein leidenschaftliches, bei der Lesung wie bei der (Berliner) Aufführung eindrucksvolles Drama „Anteros" (1908) Beaumont-Fletchers Jungfrauen-Tragödie („The Maid's Tragedy", um 1610) benutzt.

So verheißungsvoll Hofmannsthals Begabung in jeder einzelnen Dichtung sich zeigte, so ist er doch bis jetzt in nichts über sein erstes Werk fortgeschritten. Von deutschen Dichtern außerhalb Österreichs haben sich bisher Hofmannsthals Richtung nur angeschlossen der in Italien lebende Karl Gustav Vollmöller (geb. 1878 zu Stuttgart) und Ernst Hardt (geb. 1876 zu Graudenz). Wie Hofmannsthal stehen auch Vollmöller und Hardt

unter den Einwirkungen des italienischen Schönredners und einseitigen Koloristen Gabriele d'Annunzio und Stefan Georges, in dessen „Blättern für Kunst“ gleich Hofmannsthal Proben ihrer Lyrik auch Vollmöller („Odysseus“) und Hardt („Töne der Nacht“) veröffentlichten.

Vollmöller hat 1903 seine Gedichte als „Die frühen Gärten“ gesammelt und ihnen als „Prolog“ dreizehn zu einem mystisch-verworrenen Epos sich aneinanderschließende Parcival-Romanzen beigesellt. Von seinen zwei Dramen „Katharina, Gräfin von Armagnac und ihre beiden Liebhaber“ (1903) und „Assüs, Fitne und Sumurud“ (1904) — das dritte, die Komödie „Der deutsche Graf“ (1906), weist nur mehr Vollmöllers dramatische Schwächen ohne den glitzernden Sprachprunk auf — behandelt jedes das Thema von Frauenlaune und -liebe, von todverachtender Liebesleidenschaft eines reinen Jünglings. In dem zu Paris in den Tagen der Fronde (um 1650) spielenden Drama verliebt sich die Gräfin in den selbstlosen Bewerber, den sie zur Rettung ihres begünstigten prinzlichen Liebhabers aufopfern will. Der königliche persische Findling Assüs — der Name soll wohl anklingen an jene Heineschen Asras, „welche sterben, wenn sie lieben“ — geht unter in dem alles verzehrenden Liebeswahnsinn, wie nur der Sinnentaumel und die Poesie des Orients ihn kennen und preisen. In seinen Untergang reißt der Verblendete die in verschwiegener Liebesglut und -treue sich selbst aufopfernde Pflegeschwester Fitne mit hinein. Die äußere Umrahmung für diese todbringende Leidenschaft und höchste Treue, die hoffnungslos belagerte Stadt, hat Vollmöller der Situation in Schnitzlers „Schleier der Beatrice“ nachgebildet. Charakter und dramatische Zuspitzung der einzelnen Vorgänge weiß er mit dichterischem Empfinden und reicher, aber wirrer Einbildungskraft zu erfassen. Fast noch greller als bei seinem Vorbild Hofmannsthal leuchtet das sinnenblendende Farbenspiel in Vollmöllers Versen. Aber in seiner Vorliebe für das Schauerliche, für die Mischung von Blut und Wollust überschreitet der Dichter dieser symbolistischen Sturm- und Drangdramen beide Male die Grenzen des auf dem Theater Möglichen.

Während Vollmöller die Bühnenforderungen vernachlässigt oder nicht zu erfüllen vermag, hat der in Weimar lebende, 1876 zu Graudenz geborne Ernst Hardt schon in seinem zweiten Drama: „Der Kampf ums Rosenrote“ (1903), das im Rahmen des Gesellschaftsstückes den Widerstreit zwischen den nüchtern-praktischen Eltern und überschwenglicher Jugend behandelt, Bühnenwirkungen zu erzielen gewußt. Und diesen Vorzug starker theatralischer Eindrücke bewährt in gesteigertem Maße sein Drama „Tantris der Narr“ (1907). Mit diesem gewann er sich 1908 als der erste beide Schillerpreise zugleich, sowohl den 1859 vom Prinzregenten Wilhelm von Preußen gestifteten und erstmalig 1863 Hebbel für seine „Nibelungen“ erteilten Schillerpreis, wie den 1904 im Gegensatz zu jener königlichen Gunstbezeigung vom Goethe-Bund geschaffenen Volks-Schillerpreis. Infolgedessen lenkte er mit einem Schlage die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich, nachdem seine schon 1898 einsetzende Novellendichtung, neben der er an Übersetzungen aus französischen Prosaikern (Voltaire, Balzac, Flaubert) arbeitete, unbeachtet geblieben war.

Hardt wählt aus der französischen Tristandichtung, besonders aus Josef Bédiers Neukonstruktion des Romans von „Tristan et Iseult“ (1900; verdeutscht 1901 von Julius Zeitler) zwei in Gottfried von Straßburgs Dichtung (vgl. Bd. I, S. 128) nicht enthaltene Abenteuer, um daraus sein „Drama von der Untreue“ zu gestalten. Hardts Isolde erkennt den einmal in der Verkleidung als Aussätziger, einmal als Narr zu ihr kommenden Tristan nicht, weil er durch seine Heirat mit Isolde Weißhand von Arundel ihr innerlich fremd geworden ist und für sie die Maske entstellender Untreue trägt. Nun hat schon Lessing in der „Hamburgischen Dramaturgie“ erläutert, daß der Dramatiker wohl die überlieferte Geschichte, aber nicht die Charaktere wandeln dürfe. Tristan und Isolde, deren unwandelbare Liebe und Treue noch die aus den Gräbern der Beiden emporblühende Rebe und Rose zur Vereinigung treibt, eignen sich ganz und gar nicht für ein Drama der Untreue, in dem Isoldes Liebe durch kleinliche Eifersucht erstickt wird. Das Motiv aber, demzufolge der sadistisch veranlagte König Marke aus Mißtrauen, ohne Schuldbeweise, seine Gattin nackt den Aussätzigen zur Schändung vorwirft, ist schon in der Erzählung so widerlich, daß es im Drama ganz unerträglich und unzulässig ist. Nicht die nach Maeterlincks Muster gut getroffene unheimliche Grundstimmung und Hofmannsthalsche Kunst der bilderreichen Verse, noch die theatralische Wirkung, die zudem

wiederholt ohne jede Rücksicht auf Wahrscheinlichkeit und Möglichkeit in unwahre Theaterpose übergehen, vermögen diese schreienden Mängel der gekünstelt, nicht kunstvoll konstruierten Dichtung wett zu machen. Die Preiskrönung muß als ein sachlich in keiner Weise zu rechtfertigendes Urteil gescholten werden.

Wie stark die Elemente des Sinnlichen und Grausamen mit dem neuesten Symbolismus verbunden sind, zeigen die Dichtungen Vollmöllers und Hardts wie anderer Nachahmer der Hofmannsthal-Maeterlinckschen Richtung. Als Beispiele solcher Nachahmungen können des Müncheners Otto Falckenberg Drama „Der Sieger" (1901), Robert Heymanns 1902 aufgeführtes Alexanderdrama „Der Tod" und die in demselben Jahre folgende dramatische Verherrlichung sinnlicher Liebe in „Istar" gelten.

Ohne Einmengung halbmystischer Züge, vielmehr in heiter-jugendlichem Übermut hat dagegen Artur Schnitzler (geb. 1862 in Wien; s. die Tafel bei S. 555) in den kecken Liebesszenen seines „Anatol" (1893) Wiener Grisettenlaunen vorgeführt, ein wenig nach dem Vorbild von Henry Murgers „Scènes de la Vie de Bohème", aber statt der Sentimentalität des französischen Romantikers mit spottlustiger Laune. Der Arzt und Dichter Schnitzler liefert, jenseits von Gut und Böse stehend, aus eigenen Erfahrungen etwas frivole Beiträge zur Psychologie der „lieben süßen Mädel", wie Ernst von Wolzogens wohlklingende Namengebung einer üblen Erscheinung lautet.

Hatten die alten Germanen einst im Weibe etwas Heiliges gesehen, und hatte noch Goethe in seiner „Marienbader Elegie" solcher das Liebesgefühl weihenden und veredelnden Auffassung dichterisch verklärten Ausdruck gegeben, so ist in der neuesten Dichtung das Grobsinnliche, ja Tierische in der Liebe und im Weibe auf Kosten des Geistigen und Gemütvollen in den Vordergrund gestellt. Aufs verletzendste macht sich diese ethisch wie ästhetisch zu verurteilende, in Hofmannsthals-Strauß' „Elektra" bis zur Perversität gesteigerte moderne „Decadence" in Schnitzlers Dialog „Reigen" (1897) geltend. In den flotten, von Esprit durchzogenen Szenen des Anatol-Zyklus dagegen hat der öfters als Mediziner beobachtende Schnitzler in Ausgestaltung heiterer und trüber Alltagserscheinungen den leichtlebigen Sinn und frischen Humor von „Wiener Blut" an den Tag gelegt, wie er 1901 in dem novellistischen Prosamonolog des „Leutnant Gustl" feine psychologische Zergliederungskunst mit überlegener guter Laune vereinigte. Die im „Anatol" bekundete Vorliebe für Einakter hat Schnitzler beibehalten; allein von der dramatischen Studie ist er zu größeren dramatischen Kompositionen, von skeptischem Lächeln zu vertiefter ernster Betrachtung fortgeschritten. Ja, in seinem Schauspiel „Der Schleier der Beatrice", für dessen Probleme auch er den dankbaren und prächtigen Rahmen der Renaissancezeit wählte, hat Schnitzler 1900 die bedeutendste dramatische Dichtung der zwei letzten Jahrzehnte geschaffen, freilich auch hier im Verkehr der Geschlechter der bedenklichen Freiheit Nietzschescher Herrenmoral huldigend. Der unverdiente, durch unglückliche Zufälle verursachte Mißerfolg seines Renaissancedramas auf der Bühne scheint aber einen ungünstigen Rückschlag auf Schnitzlers Schaffen ausgeübt zu haben. Die seit 1903 entstandenen drei quälenden Problemdramen aus der Gegenwart zeigen ein ähnliches Erschlaffen und Versagen der dramatischen Gestaltung, wie es bei Sudermann eingetreten ist. Und noch übler ist es um Schnitzlers Roman „Der Weg ins Freie" (1908) bestellt. Die mehr als dürftige Verführungs- und Wochenbettgeschichte ist nur zu dem Zwecke da, um in endlos sich wiederholenden Gesprächen Ansichten und Klagen über die Stellung der Juden in Österreich durch Zionisten, modisch-elegante und anarchistische Vertreter des Judentums vorzubringen.

Schon in dem Schauspiel „Liebelei" (1895) hatte die Vorführung leichtfertiger Liebespaare nach Art „Anatols" den Hintergrund für die ernste Schilderung der aus dem Spiele erwachsenden tieferen, das ganze Leben des Mädchens vernichtenden Neigung gebildet. Im „Freiwild" (1896), das auch die Duellfrage mit einbezieht, geht aus der Schutzlosigkeit der ehrsam um ihren Lebensunterhalt ringenden Schauspielerin gegenüber der Brutalität der Männer die tragische Katastrophe hervor. Ungezwungen und in wirkungsvoller Steigerung entwickelt sich in beiden sozialen Dramen die Handlung, deren einzelne Träger wie das ganze Milieu mit sicherem Wirklichkeitssinn gezeichnet sind. Der bei Hauptmann gänzlich fehlende Humor verstärkt beidemal den Eindruck der erschütternden Schlußwirkung. Vor dem „Schleier der Beatrice" arbeitete Schnitzler seine Einakterreihe aus: „Der grüne Kakadu" (1899), nach dem fünfaktigen Drama die Einakterzyklen „Lebendige Stunden" (1902) und „Marionetten" (1906). In der ersten Einakterreihe hat Schnitzler geistvoll das Ineinanderspielen von Täuschung und Wirklichkeit in dramatischen Bildern entfaltet: an einem hypnotischen Kunststück von Theophrastus Paracelsus, an einem modernen Ehebruch, an dem Zusammentreffen von Komödianten und blasierten Adligen in einer Pariser Spelunke. Das Schlußstück, von dem der ganze Zyklus den Namen trägt, spielt am Tage des Bastillensturmes und beleuchtet die unheilbare Frivolität des regierenden Adels. Wie Schnitzler im ersten Zyklus das Verweben von Sein und Schein, so hat er in den „Lebendigen Stunden" den Wert des voll erfaßten und genossenen Lebens im Gegensatze zu Kunst und Einbildung, zu dem Trugwahn vom Lieben und Hassen behandelt. Mit Meisterschaft ist in der dramatischen Ausgestaltung der einzelnen Charaktere wie in der wechselnden Spiegelung der eine Grundgedanke durchgeführt, sowohl in der Tragik der beiden Mittelstücke wie in der ironischen Schilderung des hohlen Literatenpaares im heiteren Schlußstück. Unter den „Marionetten" verdient besondere Erwähnung die beschließende Burleske „Zum großen Wurstl", in welcher die im letzten Stück der „Lebendigen Stunden" begonnene Verspottung moderner Literatur nun im Prater aufs lustigste auf die Verulkung neuerer Stücke, Schnitzlers eigene mit eingezogen, ausgedehnt wird.

Der Schlußvers in Schnitzlers „Schleier der Beatrice", den der zum Kampfe gegen Cäsar Borgia ausziehende Herzog von Bologna ausspricht: „Das Leben ist die Fülle, nicht die Zeit", würde als Motto auch dem Sinne der beiden früheren Einakterreihen entsprechen. Gleichsam zur Bewährung des stolzen Herzogswortes hat Schnitzler mit außerordentlichem technischen Geschick und absichtlich kühner Symbolik die buntbewegte Handlung seines Renaissancedramas in der einzigen Nacht vor dem anscheinend unvermeidlichen Untergang des belagerten Bologna zusammengedrängt. Die beiden gegensätzlichen Naturen des in der Welt schrankenloser Phantasie und heftigster Gemütserregungen schwankenden Dichters Filippo Loschi und des immer rasch entschlossenen, zu bestimmter Tat entschiedenen Herzogs Lionardo Bentivoglio treffen sich in der Leidenschaft für das seelenlos dahinträumende Kind Beatrice Nardi. Angesichts eines drohenden Weltuntergangs flammen in der kurzen Zeitspanne von der Abend- bis zur Morgendämmerung alle menschlichen Leidenschaften kraftvoller Übermenschen auf, die von Wahn und Welt alles Höchste mit selbstverzehrendem Ungestüm fordern. Der sonst im engeren Kreise des bürgerlichen Lebens der Gegenwart sich bewegende naturalistische Schnitzler hat im „Schleier der Beatrice" die Farbenpracht des Symbolikers Hofmannsthal erreicht, mit der farbenglühenden Ausmalung der nach Leben und Lust lechzenden Renaissancezeit aber die Gestalten- und Handlungsfülle Shakespearescher Dramatik zu verbinden gesucht.

Das gleiche Thema von „Schein und Sein" wie Schnitzler hat gleichzeitig, doch unabhängig von ihm, auch ein anderer Wiener, der für Humor und Ernst begabte Theaterdichter Rudolf Lothar (geb. 1865 in Ofen-Pest), im besten seiner Lustspiele, „König Harlekin" (1900), behandelt. Den zur Herrschaft emporgestiegenen Gaukler und mit ihm die gespannt lauschenden Zuschauer läßt er bunte Bilder phantastischen Schicksalswechsels erleben. Dem Lustspiel Lothars verdankt wohl Fulda die Anregung zu seinem „Heimlichen König". Nach dem Vorbilde Schnitzlers dagegen hat der Wiener Kritiker und Novellendichter Felix Salten (geb. 1869 zu Ofen-Pest) seine drei Einakter „Vom andern Ufer"

(1908) geschaffen. Wie durch Meere sind die Menschen durch Stand und Charakter voneinander geschieden, vergeblich werden sie von entgegengesetzten Ufern zueinander streben, und rasch vergessen sie den aus ihrem engsten Kreis Getretenen. Mit sicherer Bühnentechnik ist diese Grundidee in Ernst und Scherz an völlig verschiedenen Menschen in verschiedensten Lebenslagen anschaulich gemacht. Ebenso kann der Wiener Feuilletonist Raoul Auernheimer (geb. 1876) in dem Lustspiel „Die große Leidenschaft" (1904) und dem stark an Schnitzlers „Literatur" gemahnenden Einakter „Koketterie" (vgl. S. 562) das Schnitzlersche Vorbild nicht verleugnen.

Wenn das dichterische Schaffen der Gegenwart, wie auf allen Gebieten, so besonders im Drama, auch noch in gärender Entwickelung ist und manche, von deren schäumenden Most man den besten Wein erhofft hatte, nicht zu der notwendigen Klärung sich durchgerungen haben, so steht doch heute schon unangreifbar fest, daß nicht in den Parteilosungen und Theorien des Naturalismus oder Symbolismus die neue große Kunst zu finden ist. In der Gegenwart nicht minder als in der Vergangenheit muß der Dichter wohl aus der Beobachtung und in Schmerz wie Lust selbsterrungener Kenntnis von Natur und Leben heraus schaffen, Welt und Leben mit ihrer Daseins- und tiefen Rätselfülle in sich aufnehmen. Aber nicht die unfreie Wiedergabe der Wirklichkeit oder ein dem Ernste der uns umgebenden Wirklichkeit entfremdetes bloßes Spielen mit Tönen und Farben vermag das lebendig wirkende Kunstwerk zu gestalten. Für alle Zeiten und über alle Kunstschulen behält volle Geltung Schillers Mahnwort, daß der wahre Dichter mit erhabenem Sinn das Große in das Leben legen müsse, nicht darin suchen dürfe. Und wie verschieden von Schillers eigenen Werken das deutsche Drama und die ganze deutsche Literatur künftig sich auch gestalten mögen, ein Höchstes und dauernd Wertvolles wird nur geschaffen werden, wenn, wie unsere großen Führer von Klopstock bis Schiller und wiederum Richard Wagner und Friedrich Hebbel es fühlten und betätigten, wenn im Dichter mit der Begabung auch der ernste sittliche Sinn und das stolze Verantwortungsgefühl des Künstlers für die ihm anvertrauten Geistesgaben sich einen. Wie er nur als Sohn seines Volkes auf Grund der durch Jahrhunderte fortgesetzten völkischen Kulturarbeit ein wirklich lebendiges Kunstwerk zu gestalten vermag, so erwächst ihm aus diesem Zusammenhange jedes einzelnen mit der Gesamtheit und mit der Vergangenheit auch die Pflicht, nach dem Maße eigener Kraft dieses reiche, hohe Erbe seines Volkes zu dessen Wohl und Ruhm treulichst immerdar zu wahren und zu mehren.

Literaturnachweise.

Verwendet wurden folgende Abkürzungen:

AdB = Allgemeine deutsche Biographie. Auf Veranlassung S. M. des Königs von Bayern herausg. durch die historische Kommission bei der kgl. (Münchener) Akademie der Wissenschaften (Leipz. 1875 ff., bis jetzt 55 Bde.).

Archiv = Archiv für Literaturgeschichte, Bd. 1 und 2 herausg. von Rich. Gosche, Bd. 3—14 von F. Schnorr von Carolsfeld (Leipz. 1870—87, 14 Bde.).

B = Beiträge: *BBr* = Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte, herausg. von Max Koch und Gregor Sarrazin (Leipz. 1904—09, Breslau 1909 ff., bis jetzt 20 Bde.); *BMb* = Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft, herausg. von Ernst Elster (Marburg i. H. 1907 ff., bis jetzt 12 Bde.); *BM* = Münstersche Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, herausg. von Julius Schwering (Münst. i. W. 1907 ff., bis jetzt 9 Bde.); *BÖ* = Beiträge zur Geschichte der deutschen Literatur und des geistigen Lebens in Österreich, herausg. von Jak. Minor u. a. (Wien 1883—84, 4 Bde.).

BayrBl = Bayreuther Blätter, herausg. von Hans v. Wolzogen (Bayr. 1878 ff., bis jetzt 32 Bde.).

BiblBayr = Bayrische Bibliothek, begründet und herausg. von K. v. Reinhardstöttner und K. Trautmann (Bamb. 1889—92, 30 Bde.).

BonnM; BonnS = Mitteilungen, bzw. Schriften der literarhistorischen Gesellschaft Bonn, herausg. von Berthold Litzmann (Dortm. 1906 f., bis jetzt 25 Hefte; 1906 f., 5 Bde.).

BWS = Bücher der Weisheit und Schönheit, herausg. von J. Emil Freiherrn v. Grotthuß (Stuttg. 1904 ff., bis jetzt 40 Bde.).

D = Die Dichtung. Eine Sammlung von Monographien, herausg. von Paul Remer (Berl. u. Leipz. 1904—1907, 45 Bde.).

DD = Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts. Mit Einleitungen und Anmerkungen herausg. von K. Goedeke und Jul. Tittmann, später von Goedeke und Edmund Götze (Leipz. 1869—85, 15 Bde.).

DLD = Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts in Neudrucken (erst Heilbr., dann Stuttg., jetzt Berl. 1881 ff., bis jetzt 141 Nummern).

Euph = Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte, herausg. von Aug. Sauer (Bamb. 1894—96, Wien 1897 ff., bis jetzt 16 Bde.).

FF = Forschungen und Funde, herausg. von Franz Jostes (Münster i. W. 1909 ff., bis jetzt 3 Hefte).

FM = Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, herausg. von Franz Muncker (Berl. 1896 ff., bis jetzt 36 Bde.).

GG = Schriften der Goethegesellschaft. Im Auftrage des Vorstandes herausg. von Erich Schmidt (Weimar, Verlag der Goethegesellschaft, 1885 ff., bis jetzt 24 Bde.).

Goedeke = Karl Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen, herausg. von Edmund Goetze, Bd. 3—9 (2. Aufl., Dresd. 1887 ff.; Bd. 4 umgearbeiteter Neudruck, ebenda 1907 ff.).

HKl; HV = Max Hesses Neue Leipziger Klassiker-Ausgaben mit Einleitungen (Leipz. 1898 ff., bis jetzt 82 Bde.); Hesses Volksbücherei (Leipz. 1903 ff., bis jetzt 525 Nrn.).

Jb = Jahrbuch: *JbG* = Goethe- (Frankf. a. M. 1880 ff., bis jetzt 30 Bde.); *JbGr* = Grillparzer- (Wien 1890 ff., bis jetzt 18 Bde.); *JbM* = für Münchener Geschichte (Bamb. 1887—90, 4 Bde.); *JbSh* = Jahrbuch der deutschen Shakespearegesellschaft (Berl. 1866 ff., bis jetzt 45 Bde.); *JbW* = Richard Wagner- (Stuttg. 1886, Leipz. u. Berl. 1906 ff., bis jetzt 4 Bde.).

Jbe = Jahresberichte für neuere deutsche Literaturgeschichte. Unter ständiger Mitwirkung von E. Schmidt u. a. m. herausg. von J. Elias (Stuttg. und Leipz. 1892—98, Berl. 1899 ff., bis jetzt 20 Bde.).

K = Deutsche Nationalliteratur. Historisch-kritische Ausgabe. Unter Mitwirkung von K. Bartsch u. a. m. herausg. von Jos. Kürschner (Stuttg. 1882—99, 163 Bde.).

Lit = Die Literatur. Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen, herausg. von Gg. Brandes (Berl. 1904 ff., bis jetzt 38 Bde.).

LitB = Literaturbilder der Gegenwart, herausg. von Anton Breitner (Dresd. 1901 ff., bis jetzt 12 Bde.).

Lit-Ver = Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart (erst Stuttg., dann Tübing. 1843 ff., bis jetzt 250 Bde.).

Lit-VerW = Schriften des Literarischen Vereins in Wien (Wien 1904 ff., bis jetzt 11 Bde.).

M = Die Musik. Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen, herausg. von Richard Strauß (Berl. 1904 ff., bis jetzt 29 Bde.).

MKl; MV = Meyers Klassiker-Ausgaben, herausg. von Ernst Elster; Meyers Volksbücher, herausg. von Hans Zimmer. Bibliographisches Institut (Leipz. und Wien 1886 ff., bis jetzt 283 Bde. und 1584 Nrn.).

Ndr = Neudrucke deutscher Literaturwerke des 16. und 17. Jahrhunderts (Halle 1876ff., bis jetzt 221 Nummern); *NdrB* = Berliner Neudrucke (Berl. 1888—90, 12 Hefte); *NdrW* = Wiener Neudrucke (Wien 1883—86, 11 Hefte).

P = Probefahrten. Erstlingsarbeiten aus dem deutschen Seminar in Leipzig, herausg. von Albert Köster (Leipz. 1904ff., bis jetzt 13 Hefte).

Pal = Paläſtra. Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie, herausg. von Erich Schmidt u. a. (Berl. 1899ff., bis jetzt 84 Bde.).

QF = Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker, begründet von W. Scherer, herausg. von Ernst Martin u. a. (Straßb. 1874ff., bis jetzt 105 Bde.).

QFfÖ = Quellen und Forschungen zur Geschichte, Literatur und Sprache Österreichs und seiner Kronländer, herausg. von Jos. Hirn und Jos. Ed. Wackernell (Innsbr. 1895ff., bis jetzt 10 Bde.).

QSt = Deutsche Quellen und Studien, herausg. von Wilh. Kosch (Regensb. 1908ff., bis jetzt 5 Hefte).

Reclam = Philipp Reclams Universalbibliothek (Leipz. 1867ff., bis jetzt 5140 Nummern).

Rg = Revue germanique (Par. 1905ff., bis jetzt 6 Bde.).

Rt = Rivista di Letteratura Tedesca diretta da Carlo Fasola (Florenz 1907ff., bis jetzt 3 Bde.).

St = Studien: *StC* = Columbia University Germanic Studies (Neuyork 1900ff., bis jetzt 11 Bde.); *StGr* = Grazer Studien zur deutschen Philologie, herausg. von Anton Schönbach und Bernh. Seuffert (Graz 1899ff., bis jetzt 6 Bde.); *StPr* = Prager deutsche Studien, herausg. von K. v. Kraus und Aug. Sauer (Prag 1905f., bis jetzt 13 Hefte).

StvglL = Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte (Fortsetzung von Kochs *ZvglL*), herausg. von Max Koch (Berl. 1901ff., bis jetzt 9 Bde.).

Th = Theater: *Th* = Das Theater. Eine Sammlung von Monographien, herausg. von K. Hagemann (Berl. 1904ff., bis jetzt 17 Bde.); *ThA* = Archiv für Theatergeschichte. Im Auftrage der Gesellschaft für Theatergeschichte herausg. von Hans Devrient (Berl. 1904ff., bis jetzt 2 Bde.); *ThF* = Theatergeschichtliche Forschungen, herausg. von Berth. Litzmann (Hamb. 1891ff., bis jetzt 20 Bde.); *ThG* = Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte (Berl. 1902ff., bis jetzt 13 Bde.).

U; UNF = Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte, herausg. von Oskar Walzel (Bern 1903—07, 12 Hefte); Neue Folge (Leipz. 1909ff., bis jetzt 4 Hefte).

VLG = Vierteljahrschrift für Literaturgeschichte, herausg. von Bernhard Seuffert (Weim. 1888—93, 6 Bde.).

Wurzbach = Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich, enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche seit 1750 in den österreichischen Kronländern geboren wurden oder darin gelebt und gewirkt haben, von Konstantin von Wurzbach (Wien 1856—91, 60 Bde.).

Z = Zeitschrift: *ZfdA* = für deutsches Altertum, begründet von Mor. Haupt, herausg. von E. Schröder u. G. Röthe (Leipz. u. Berl. 1841ff., bis jetzt 50 Bde.); *ZfdPh* = für deutsche Philologie, begründet von Jul. Zacher, fortgeführt von Hugo Gering und Fr. Kaufmann (Halle 1868ff., bis jetzt 40 Bde.); *ZfdU* = für den deutschen Unterricht, herausg. von O. Lyon (Leipz. 1887ff., bis jetzt 23 Bde.); *ZvglL* = für vergleichende Literaturgeschichte, begründet und herausg. von Max Koch (Berl. 1886—1900, 15 Bde.; s. *StvglL*).

I. Von Opitz' Reform bis Klopstock. S. 1—133.

S. 1. Bernh. Erdmannsdörfer, Deutsche Geschichte vom Westfälischen Frieden bis zur Thronbesteigung Friedrichs des Großen (Berl. 1892, 2 Bde.): Onckens Allgemeine Geschichte in Einzeldarstellungen. — K. Lemcke, Von Opitz bis Klopstock (Leipz. 1882). Thomas Sergeant Perry, From Opitz to Lessing, a study of pseudo-classicism in literature (Boston 1885). Herm. Hettner, Geschichte der deutschen Literatur vom Westfälischen Frieden bis zur Thronbesteigung Friedrichs des Großen (4. Aufl., Braunschw. 1895). Herm. Palm, Beiträge zur Geschichte der deutschen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts (Bresl. 1877). Aug. Kahlert, Schlesiens Anteil an deutscher Poesie (Bresl. 1835).

S. 1. **Lateinische Poeten**: Adalb. Schröter, Beiträge zur Geschichte der neulateinischen Poesie Deutschlands und Hollands: *Pal* Bd. 77.

S. 2. M. v. Waldberg, Die deutsche Renaissance-Lyrik (Berl. 1888). Ernst Höpfner, Reformbestrebungen auf dem Gebiete der deutschen Dichtung des 16. und 17. Jahrhunderts (Götting. 1866).

S. 2f. **Formen der Kunstdichtung**: Heinr. Welti, Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung (Leipz. 1884). Theodor Fröberg, Beiträge zur Geschichte und Charakteristik des deutschen Sonetts im 19. Jahrhundert (Petersb. 1904). — Kanzone: s. zu S. 445 (Zedlitz). — K. Voßler, Das deutsche Madrigal, Geschichte seiner Entwickelung bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts (Weim. 1898). — Gasel: s. zu S. 403 (Platen). — Gotth. Ernst, Die Heroide in der deutschen Literatur (Heidelb. 1901). — Wilh. Wackernagel, Geschichte des deutschen Hexameters und Pentameters bis auf Klopstock (1831): Kleinere Schriften, Bd. 2, S. 1—68 (Leipz. 1873). Dazu ergänzend: Ernst Götzinger, Zum deutschen Hexameter: Fleckeisens Neue Jahrbücher, Bd. 101, S. 145. Heinr. Kruse, Der griechische Hexameter in der deutschen

Nachbildung: Westphals Allgemeine Metrik der indogermanischen und semitischen Völker, S. 190—202 (Berl. 1893). R. Hildebrand, Zum Daktylus und Hexameter: Beiträge zum deutschen Unterricht, S. 402—426 (Leipz. 1897). — Fr. Zarncke, Über den fünffüßigen Jambus bei Lessing, Schiller, Goethe (Leipz. 1865): Kleine Schriften, Bd. 1, S. 309—428 (Leipz. 1897). A. Sauer, Über den fünffüßigen Jambus in Lessings Nathan (Wien 1878). Herm. Henkel, Der Blankvers Shakespeares im Drama Lessings, Goethes, Schillers; Vom Blankvers bei Shakespeare und im deutschen Drama: *ZvglL* Bd. 1, S. 321; *StvglL* Bd. 7, S. 118. E. Zitelmann, Der Rhythmus des fünffüßigen Jambus: Sonderabdruck aus den Neuen Jahrbüchern, Bd. 19, S. 500—571 (Leipz. 1907). — W. Scherer, Über den Hiatus in der neueren deutschen Metrik (1877): Kleine Schriften, Bd. 2, S. 375 (Berl. 1893).

S. 4. E. Schmidt, Der Kampf gegen die Mode in der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts: Charakteristiken, Bd. 1, S. 63 (2. Aufl., Berl. 1902).

1. Begründung der deutschen Renaissancedichtung. S. 4—35.

S. 4. **Hock:** Gedichte mit biographischer Einleitung herausg. von Max Koch: *Ndr* Nr. 157. — Fr. Gotthelf, Das deutsche Altertum in den Anschauungen des 16. und 17. Jahrhunderts: *FM* Bd. 13.

S. 4. **Weckherlin:** Gesamtausgabe 1894: *LitVer* Bd. 199, 200, 245 durch Herm. Fischer, dessen Beiträge zur Literaturgeschichte Schwabens (Tübing. 1891) mit einer längeren Charakteristik Weckherlins beginnen. Gute Auswahl durch K. Goedeke: *DD* Bd. 5. — Briefe Weckherlins: Studien zur Literaturgeschichte für Michael Bernays, S. 157 (Hamb. 1893). — Wilh. Bohm, Englands Einfluß auf Weckherlin (Götting. 1893). Gg. Zeller, Die Syntax des Nomens bei Weckherlin (Tübing. 1905).

S. 6. **Heidelberger Kreis:** Briefe G. M. Lingelsheims, M. Berneggers und ihrer Freunde herausg. von Alex. Reifferscheid: Quellen zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland während des 17. Jahrhunderts (Heilbr. 1889). — Französischer Einfluß: Gg. Steinhausen, Die Anfänge des französischen Literatur- und Kultureinflusses in Deutschland in neuerer Zeit: *ZvglL* Bd. 7, S. 349. — Zinkgrefs Auserlesene Gedichte deutscher Poeten herausg. von Wilh. Braune: *Ndr* Nr. 15. F. Schnorr von Carolsfeld, Zinkgrefs Leben und Schriften: *Archiv* Bd. 8, S. 1 und S. 446. — Schedes Psalmenübersetzung: *Ndr* Nr. 144. O. Taubert, Schedes Leben und Schriften (Torgau 1864).

S. 8. **Opitz:** Die Straßburger Ausgabe von 1624 herausg. von Gg. Witkowski: *Ndr* Nr. 189. Der erste (einzige) Teil von Bodmer-Breitingers Opitz-Ausgabe erschien Zürich 1754. Auswahl: *DD* Bd. 1; *K* Bd. 27. — Dafne 1817 in Tiecks Deutschem Theater, Bd. 2, S. 61. O. Taubert, Das erste deutsche Operntextbuch (Torgau 1879). — Opitzische Briefe: Reifferscheid a. a. O., *Archiv* Bd. 3, S. 64 und Bd. 5, S. 316, in L. Geigers Mitteilungen aus Handschriften (Leipz. 1876) und in den trefflichen Opitz-Studien in Herm. Palms Beiträgen (s. zu S. 1), S. 129—255 (Bresl. 1877). — Fr. Strehlkes Monographie, M. Opitz (Leipz. 1856). K. Weinholds Vortrag, M. Opitz (Kiel 1862). Peter Neuenhäuser, Untersuchungen über Opitz im Hinblick auf seine Behandlung der Natur (Bonn 1904). Ed. Stemplinger, Opitz und die Antike: Blätter für bayrisches Gymnasialschulwesen, Bd. 41, S. 177.

S. 10. **Kölers** Leben und Auswahl seiner deutschen Gedichte von Max Hippe (Bresl. 1902; mit wichtigen Beiträgen für die ganze Geschichte der Opitzischen Schule): Mitteilungen aus Stadtarchiv und Stadtbibliothek zu Breslau, Bd. 5. — Aus dem Tagebuche eines Breslauer Schulmannes, von Hippe: Schlesische Zeitschrift, Bd. 36, S. 159—192.

S. 12. **Antikes Dramenvorbild:** Adolf Müller, Das griechische Drama und seine Wirkungen bis zur Gegenwart (Kempten 1908). — Paul Stachel, Seneca und das deutsche Renaissancedrama. Studien zur Literatur- und Stilgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts: *Pal* Bd. 46.

S. 12. **Schäferdichtung:** Gust. Albert Andreen, Studies in the Idyll in German Literature (Rod Island 1902). — K. Voßler, Tassos „Aminta" und die Hirtendichtung: *StvglL* Bd. 6, S. 26. Hedw. Wagner, Die Schäferdichtung: Tasso daheim und in Deutschland, S. 78 f. (Berl. 1905). Leonardo Olschki, Guarinis „Pastor Fido" in Deutschland. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts (Leipz. 1908).

S. 13. **Theorie:** K. Borinski, Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der literarischen Kritik in Deutschland (Berl. 1886). Emil Grucker, Histoire des doctrines littéraires et esthétiques en Allemagne (Opitz, Leibniz, Gottsched, les Suisses; Par. 1883).

S. 14. **Sprache der Schlesier:** Paul Drechsler, Wenzel Scherffer von Scherffenstein (Bresl. 1886). Scherffer und die Sprache der Schlesier (Bresl. 1895).

S. 14. **Poetik:** Buch von der deutschen Poeterei: *Ndr* Nr. 1. Ausgabe mit Quellennachweisen durch Chr. Wilh. Berghöffer (Frankf. a. M. 1888). Aristarchus und Buch von der deutschen Poeterei mit Erläuterungen herausg. von Gg. Witkowski (Leipz. 1888). Dazu: K. Borinski, Die Kunstlehre der Renaissance in Opitz' Buch von der deutschen Poeterei

(Münch. 1883). O. Fritsch, Kritischer Versuch über das Buch von der deutschen Poeterei (Halle 1884). Bernh. Muth, Über das Verhältnis von Opitz zu Heinsius (Leipz. 1872). Rich. Beckherrn, Opitz, Ronsard und Heinsius (Königsb. 1888). Gg. Wenderoth, Die poetischen Theorien der französischen Plejade in Opitz' Deutscher Poeterei: *Euph* Bd. 13, S. 445.

S. 15. **Sprachgesellschaften:** Hans Wolff, Der Purismus in der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts (Straßb. 1888). H. Schultz, Die Bestrebungen der Sprachgesellschaften des 17. Jahrhunderts für Reinigung der deutschen Sprache (Götting. 1888). — Palmenorden: Schon dessen Archivsekretär Gg. Neumark, der Sprossende, hat 1668 (Weim.) einen „Ausführlichen Bericht von der hochlöblichen Fruchtbringenden Gesellschaft Anfang, Absehn, Satzungen, Eigenschaft und Fortpflanzung hervorgegeben"; das vollständige Mitgliederverzeichnis bei *Goedeke*, Bd. 3, S. 6—16. Vom kulturgeschichtlichen Standpunkte aus schrieb F. W. Barthold seine tüchtige „Geschichte der Fruchtbringenden Gesellschaft" (Berl. 1848). Briefe und Dokumente bei G. Krause, „Der Fruchtbringenden Gesellschaft ältester Erzschrein" (Leipz. 1855) und „Fürst Ludwig zu Anhalt-Köthen. Stiftung und Wirksamkeit der Fruchtbringenden Gesellschaft nach den Quellen" (Neusalz 1879). Vom Standpunkt des Allgemeinen deutschen Sprachvereins aus schilderte Fr. Zöllner „Einrichtung und Verfassung der Fruchtbringenden Gesellschaft" (Berl. 1899). — G. Voigt, Die Dichter der aufrichtigen Tannengesellschaft zu Straßburg (Großlichterfelde 1899).

S. 17. **Hüebner** und **Diederich v. d. Werder:** Gg. Witkowskis Monographie „Diedrich v. d. Werder" (Leipz. 1887). — Zu Werders Ariost-Übersetzung: K. Fasola: *ZvglL* Bd. 7, S. 189, und *Rt* Bd. 1, S. 171; Erich Schmidt, Ariost in Deutschland: Charakteristiken, Bd. 1, S. 45 (2. Aufl., Berl. 1902). — Hedwig Wagner, Tasso daheim und in Deutschland, S. 49f. (Berl. 1905; vgl. zu S. 12).

S. 18. **Zesen:** *AdB* Bd. 45, S. 108 (Dissel). K. Dissel, Zesen und die Deutschgesinnte Genossenschaft (Hamb. 1890). K. Prahl, Zesen, ein Beitrag zur Geschichte der Sprachreinigung (Danz. 1890). Vgl. zu S. 48 und 57.

S. 19. **Die Nürnberger Dichterschule** fand ihren Geschichtschreiber in Jul. Tittmann (Götting. 1847). Wilh. Beckh, Zweck und Ziel des Blumenordens: Altes und Neues aus dem Pegnesischen Blumenorden, S. 1—13 (Nürnb. 1893). Festschrift zur 250jährigen Jubelfeier des Pegnesischen Blumenordens, herausg. im Auftrage des Ordens von Th. Bischoff und Aug. Schmidt (Nürnb. 1894); sehr inhaltreich. Alb. Knapp, Die ästhetischen Tendenzen Harsdörfers (Berl. 1903). — Eine anschaulich-lehrreiche Probe aus Harsdörfers Gesprächspielen bietet Emil Reickes „Szene aus der Zeit der Pegnitzschäfer": Die Pflege der Dichtkunst im alten Nürnberg (Nürnb. 1904). — Albin Franz, Klaj. Ein Beitrag zur deutschen Literaturgeschichte des 17. Jahrhunderts: *BMb* Bd. 6. — Herm. Uhde-Bernays, Katharina Regina von Greiffenberg (Berl. 1903).

S. 19. **Albertinus:** Rochus v. Liliencrons weit ausgreifende treffliche Einleitung zu seiner Ausgabe von Albertinus' „Lucifers Königreich und Seelengejaidt": *K* Bd. 96. — K. v. Reinhardstöttner, Albertinus, der Vater des deutschen Schelmenromans: *JbM* Bd. 2, S. 13—87.

S. 20. **Königsberg-Danziger Kreis:** Dach: Gesamtausgabe *Lit-Ver* Bd. 130. Auswahl: *DD* Bd. 9 und *K* Bd. 30. — Gedichte des Königsberger Dichterkreises aus Heinr. Alberts musikalischer Kürbishütte herausg. von L. H. Fischer mit „Musikbeilagen" von Rob. Eitner: *Ndr* Nr. 44 u. 48. — Titz (in Danzig): deutsche Gedichte gesammelt von L. H. Fischer (Halle 1888).

S. 21. **Fleming:** lateinische Gedichte 1863, deutsche 1865 herausg. von J. M. Lappenberg: *Lit-Ver* Bd. 73, 82, 83. Auswahl der deutschen Gedichte: *DD* Bd. 2. Auswahl aus Flemings Gedichten und Probe aus Olearius' Reisebericht: *K* Bd. 28. Zu Olearius: Artur Remy, The Influence of India and Persia on the Poetry of Germany: *StC* Bd. 1, Heft 4. — A. Bornemann, Die Überlieferung der deutschen Gedichte Flemings (Greifsw. 1882). — Aug. Varnhagen von Ense, Fleming (mit reichen Auszügen aus Olearius' Reisebericht): Biographische Denkmale, Bd. 4, S. 1—168 (Berl. 1846). K. W. Schmitt, Fleming nach seiner literargeschichtlichen Bedeutung dargestellt (Marb. 1850). L. Wysocki, De Pauli Flemingi germanice scriptis et ingenio (Par. 1893). Gg. Witkowski, Fleming und sein Kreis: Geschichte des geistigen Lebens in Leipzig, S. 119f. (Leipz. 1909). — Herm. v. Staden, Fleming als religiöser Lyriker (Stade 1908). Stefan Tropsch, Flemings Verhältnis zur römischen Dichtung: *StGr* Heft 3. A. Bornemann, Flemings Veranlassung zu seiner Reise; seine Gelegenheitsdichtung (Stettin 1899). — Herm. Palm, Fleming und Georg Gloger: Beiträge (vgl. zu S. 1), S. 103 bis 112 (Bresl. 1877).

S. 23. Rist: Auswahl: *DD* Bd. 15. Das Elbschwanbüchlein. Mit Auszügen aus Rists Schriften herausg. von Albert Rode (Hamb. 1907). Das friedewünschende und das friedejauchzende Teutschland herausg. von H. M. Schletterer (Augsb. 1864). — Gebrüder Stern und Ristens Depositionsspiel herausg. von Th. Gäbertz (Lüneb. 1886) und

O. Sievers, Akademische Blätter, S. 385 und 441 (Braunschw. 1884); vgl. dazu ein Handwerker-Depositionsspiel aus Posen, herausg. von R. Jonas (Posen 1885), und ein bayrisches Schreinerspiel in den von Aug. Hartmann veröffentlichten „Regensburger Fastnachtsspielen" (Münch. 1894). Vgl. auch zu S. 40 (Studentenleben). — Th. Hansen, Joh. Rist und seine Zeit aus den Quellen dargestellt (Halle 1892). Th. Gäbertz und Joh. Bolte, Rist als niederdeutscher Dramatiker: Jahrb. des Vereins f. niederdeutsche Sprachforschung (Bremen), Bd. 7, S. 100—172, und Bd. 11, S. 157. — Theod. Vetter, Wallenstein in der dramatischen Dichtung des Jahrzehnts seines Todes (Frauenfeld 1894).

S. 25. **Galante Lyrik:** M. v. Waldberg: *QF* Bd. 56. — **Volks- und Gesellschaftslieder:** v. Waldberg, Renaissancelyrik (Berl. 1888). Venus-Gärtlein, ein Liederbuch des 17. Jahrhunderts, herausg. von Waldberg: *Ndr* Nr. 86. Kaspar Stielers Geharnischte Venus herausg. von Th. Rähse: *Ndr* Nr. 74/75. — Heinr. Hoffmann v. Fallersleben, Die deutschen Gesellschaftslieder des 16. und 17. Jahrhunderts (2. Aufl., Leipz. 1860, 2 Bde.). Fr. W. v. Ditfurth, Deutsche Volks- und Gesellschaftslieder des 17. und 18. Jahrhunderts (Stuttg. 1872—74, 2 Bde.).

S. 25. **Scultetus:** herausg. von Lessing (Braunschw. 1771): F. Munckers Lessing-Ausgabe, Bd. 11, S. 165 (Leipz. 1895).

S. 25. **Niederlande:** K. Lamprecht, Die deutsche und niederländische Dichtung im 16. und 17. Jahrhundert: Nord und Süd, Bd. 102, S. 49—69.

S. 25. **Andreas Gryphius:** sämtliche Lustspiele, Trauerspiele und lyrische Gedichte herausg. von Herm. Palm: *Lit-Ver* Bd. 138, 162 und 171. Auswahl: *DD* Bd. 4 und 14; *K* Bd. 29. — Son- undt Feyrtags-Sonnete: *Ndr* Nr. 37/38. Lissaer Sonettenbuch von 1637 bei V. Manheimer (s. unten). Olivetum übersetzt von Fr. Strehlke (Weim. 1862). Gryphius und seine Herodesepen, ein Beitrag zur Charakteristik des Barockstils, mit Quellennachweisen herausg. von Ernst Gnerich: *BBr* Bd. 2. Ausgabe der übrigen lateinischen Dichtungen durch V. Manheimer in Vorbereitung. — Biographie: G. Bredow, Andr. Gryphius: Hinterlassene Schriften, S. 67 bis 118 (Bresl. 1823). Jul. Herrmann, Über Gryphius (Leipz. 1851). Fr. Strehlke, Leben und Schriften des Andr. Gryphius: Herrigs Archiv, Bd. 22, S. 81. Viktor Manheimer, Die Lyrik des Andr. Gryphius (Berl. 1904; mit biographischen Beiträgen). — Dramen: L. G. Wysocki, Andreas Gryphius et la tragédie allemande au 17. siècle (Par. 1893). Willi Harring, Andr. Gryphius und das Drama der Jesuiten (Halle 1908): Hermäa Heft 5. — Joh. E. Schlegels Vergleichung (1741): *DLD* Nr. 26, S. 71. — R. A. Kollewijn, Über den Einfluß des holländischen Dramas auf Gryphius (Heilbr. 1887). Alex. Baumgartner, Joost van den Vondel, sein Leben und seine Werke (Freiburg 1882). — F. Spina, Der Vers in den Dramen des Gryphius und sein Einfluß auf den tragischen Stil (Braunau 1895). — Horribilicribrifax und Peter Squentz: herausg. von Ludw. Tieck: Deutsches Theater, Bd. 2, S. 145 und 236 (Berl. 1817); *Ndr* Nr. 3 und 6; Squentz modernisiert von G. Bredow a. a. O. S. 119. Über Squentz: *Archiv* Bd. 9, S. 445 (Kollewijn); *VLG* Bd. 1, S. 195 (Meyer-Waldeck); *ZfdA* Bd. 25, S. 130, und Bd. 26, S. 244 (Fr. Burg); s. auch zu S. 95 Schaer. — Verliebtes Gespenst und Dornrose: herausg. von Herm. Palm (Bresl. 1855). *Archiv* Bd. 9, S. 57 (Kollewijn). — Leo Armenius und Katharina von Georgien: *ZvglL* Bd. 8, S. 439 (Heisenberg) und Bd. 5, S. 207 (Pariser). — Cardenio und Celinde: herausg. von Ludw. Tieck a. a. O. Bd. 2, S. 83. *Archiv* Bd. 18, S. 219 (Boxberger). Zur Quellenfrage: *StvglL* Bd. 2, S. 433 (K. Neubauer).

S. 26. **Schlesisches Drama:** Herm. Palm, Das deutsche Drama in Schlesien bis auf Gryphius. Daniel Czepko v. Reigersfeld: Beiträge (s. zu S. 1), S. 113 bis 128 und S. 261—302 (Bresl. 1877).

S. 28. **Dialektdrama:** Alfred Lowack, Die Mundarten im hochdeutschen Drama bis gegen das Ende des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Dramas und der deutschen Dialektdichtung: *BBr* Bd. 7.

S. 29. **Lohenstein:** Neudruck des „Ibrahim Bassa" in Tiecks Deutschem Theater, Bd. 2, S. 275; der „Kleopatra": *K* Bd. 36, I. Konrad Müller, Beiträge zum Leben (bis 1655) und Dichten (Vergleich beider Fassungen der Kleopatra) Caspers von Lohenstein (Bresl. 1882). W. A. Passow, Lohenstein, seine Trauerspiele und seine Sprache (Meining. 1852). — Aug. Kerckhoff, Lohensteins Trauerspiele mit besonderer Berücksichtigung der Kleopatra (Paderb. 1877). Gg. Herm. Möller, Die Auffassung der Kleopatra in der Tragödienliteratur der romanischen und germanischen Völker (Ulm 1888); Beiträge zur dramatischen Kleopatraliteratur (Schweinfurt 1907). — P. Feit, Sophonisbe in Geschichte und Dichtung mit Übersetzung von Trissinos Sophonisbe (Lübeck 1888). Charles Ricci, Sophonisbe dans la tragédie classique italienne et française (Turin 1904).

S. 29. **Zweite Schlesische Schule:** Über den Ausdruck Zweite Schlesische Schule K. Heine: *ZvglL* Bd. 6, S. 448. — Zweite Schlesische Schule, Auswahl: *K* Bd. 36, I. — K. Hofmann, Heinr. Mühl

pfort und der Einfluß des Hohen Lieds auf die zweite Schlesische Schule (Heidelb. 1893).

S. 29. **Hofmanswaldau:** Auserlesene Gedichte herausg. von F. P. Greve (Leipz., Inselverlag, 1907). — Jos. Ettlinger, Hofman von Hofmanswaldau (Halle 1891). Briefwechsel zwischen Hofmanswaldau und Harsdörfer: *ZvglL* Bd. 4, S. 100. — K. Friebe, Über Hofmanswaldau und die Umarbeitung seines getreuen Schäfers; Hofmanswaldaus Grabschriften (Greifsw. 1886 u. 1893).

S. 31. **Katholische Dichtung:** Procopius von Templins Marienlieder herausg. und im Zusammenhang mit der deutschen Mariendichtung im 17. Jahrhundert untersucht von P. Veit Gadient: *QSt* Heft 4 u. 3

S. 31. **Böhme:** Morgenröte im Aufgang. Von den drei Prinzipien. Vom dreifachen Leben (Münch. 1908): Die Fruchtschale, Bd. 8.

S. 31. **Czepko v. Reigersfeld:** Herm. Palms Beiträge, S. 261—302 (Bresl. 1877). — **Angelus Silesius:** die früheren Drucke jetzt entbehrlich durch Gg. Ellingers Ausgabe des „Wandersmanns" und der „Heiligen Seelenlust": *Ndr* Nr. 135 und 177. „Wandersmann" mit einleitender Studie „Über den Wert der Mystik für unsere Zeit" herausg. von Wilh. Bölsche (Jena 1905). — Aug. Kahlert, A. Silesius (Bresl. 1853). W. Schrader, A. Silesius und seine Mystik (Halle 1853). C. Seltmann, A. Silesius und seine Mystik (Bresl. 1896); sehr gut von streng katholischem Standpunkte aus.

S. 32. **Spee:** „Trutz-Nachtigall" herausg. von Klemens Brentano (Berl. 1817); von Gustav Balke: *DD* Bd. 13; nebst den Liedern aus Spees Güldenem Tugendbuch kritisch herausg. von Alfons Weinrich (Freib. 1908). — J. Gebhard, Fr. Spee, sein Leben und seine Werke, insbesondere seine dichterische Tätigkeit (Hildesh. 1893). Th. Ebner, Spee und die Hexenprozesse seiner Zeit (Hamb. 1898).

S. 33. **Balde:** vor Herder hat schon Andreas Gryphius aus Balde übersetzt; Herders sämtl. Werke, herausg. von Bernh. Suphan, Bd. 27 (Berl. 1881). Nach Herder verdeutschten ausgewählte Dichtungen Baldes: Joh. Schrott und Martin Schleich, Renaissance (Münch. 1870). Gg. Westermayer, J. Balde, sein Leben und seine Werke (Münch. 1868).

S. 34. **Andreä:** Turbo oder der irrende Ritter vom Geist (Drama) aus dem Lateinischen übersetzt von W. Süß (Tübing. 1907); vgl. Fleckeisens Neue Jahrbücher, Bd. 22, S. 343. — Herders sämtl. Werke, herausg. von Bernh. Suphan, Bd. 16, S. 131 und 232 (Berl. 1887). L. Keller, Herder und Andreä: Sonderdruck aus Bd. 12 der Monatshefte der Comeniusgesellschaft (Berl. 1903).

S. 34. **Kirchenlied:** s. Bd. I, S. 361 (zu S. 282). *K* Bd. 31 (Heermann, Rinckart, Spee, Angelus Silesius). — Heermanns geistliche Lieder herausg. von Ph. Wackernagel (Stuttg. 1856). K. Hitzeroth, Heermann. Ein Beitrag zur Geschichte der geistlichen Lyrik im 17. Jahrhundert: *BMb* Bd. 2.

S. 34. **Rinckart:** Sein Reformationsspiel „Der eislebische christliche Ritter" von 1613 herausg. von K. Müller: *Ndr* Nr. 53; erneuert mit Abhandlungen über Geschichte, Bedeutung und Berechtigung der Lutherspiele herausg. von A. Trümpelmann (Torgau 1890). — W. Büchting, Rinckart, ein Lebensbild (Götting. 1903). E. Michael, Rinckart als Dramatiker (Leipz. 1894). W. Büchting, Rinckart. Ein Lebensbild auf Grund aufgefundener Manuskripte (Götting. 1903). — Erich Schmidt, Der christliche Ritter: Charakteristiken, Bd. 2, S. 1—23 (2. Aufl., Berl. 1902).

S. 34. **Gerhardt:** Sämtliche Gedichte nach zeitlicher Reihenfolge herausg. von K. Gödeke: *DD* Bd. 12. Ausgewählte Dichtungen: *MV* Nr. 936/937. Geistliche Lieder herausg. von Fr. Schmidt: *Reclam* Nr. 1471/73. — Herm. Petrich, Gerhardt, seine Lieder und seine Zeit (Gütersloh 1907). Gustav Kawerau, Gerhardt. Ein Erinnerungsblatt (Halle 1907). Jul. Knipfer, Gerhardt (Leipz. 1906). C. Bauer, Gerhardts Sprache (Hildesh. 1900). Paul Pachaly, Gerhardt als Lyriker: *Euph* Bd. 14, S. 489.

2. Satire und Roman. S. 35—62.

S. 35. **Epigramm:** Lessing, Zerstreute Anmerkungen über das Epigramm (1771): Munckers Ausgabe, Bd. 11, S. 213 (Leipz. 1895). Herder, Abhandlung über Geschichte und Theorie des Epigramms (1785/86): Suphans Ausgabe, Bd. 15, S. 329 (Berl. 1888). — E. Urban, Owenus und die deutschen Epigrammatiker des 17. Jahrhunderts (Heidelb. 1899). Griechische Epigramme und andere kleinere Dichtungen in deutschen Übersetzungen des 16. und 17. Jahrhunderts herausg. von M. Rubensohn (Weim. 1898). Rich. Levy, Martial und die deutsche Epigrammatik des 17. Jahrhunderts (Stuttg. 1903). — Totengespräch: Joh. Rentsch, Lukianstudien (Plauen 1895).

S. 36. **Dohna:** Anton Chroust, Dohna, sein Leben und sein Gedicht auf den Reichstag von 1613 (Münch. 1896).

S. 36. **Logau:** Sämtliche Sinngedichte: *LitVer* Bd. 113. Auswahl: *DD* Bd. 3; *K* Bd. 28; Logaubüchlein von O. Erich Hartleben (Münch. 1904, Auswahl von 150 Epigrammen). *Reclam* Nr. 706. — Walt. Heuschkel, Untersuchungen über Ramlers und Lessings Bearbeitung Logau'scher Sinngedichte (Jena 1901). Heinr. Denker, Beitrag zur literarischen Würdigung Logaus (Hildesh. 1889).

S. 38. **Lauremberg:** *Lit-Ver* Bd. 58; *Ndr* Nr. 16. — Jak. Grimm, Kleine Schriften, Bd. 7, S. 414—424 (Berl. 1884). J. Classen, Über das Leben und die Schriften des Dichters Lauremberg (Lübeck 1841). Herm. Weimer, Laurembergs Scherzgedichte, die Art und Zeit ihrer Entstehung (Marb. 1899), und Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung, Bd. 25, S. 1—96; ebenda Bd. 13, S. 42, und Bd. 15, S. 84. — K. Lorenz, Der Anteil Mecklenburgs an der deutschen Nationalliteratur von den Anfängen bis zu Ende des 17. Jahrhunderts (Rost. 1893).

S. 39. **Rachel:** die früheren Sammlungen ersetzt durch K. Dreschers Ausgabe: *Ndr* Nr. 200/202. — Aug. Sach, Rachel, ein Dichter und Schulmann des 17. Jahrhunderts (Schlesw. 1869). B. Berendes, Zu den Satiren des J. Rachel (Leipz. 1896). Heinr. Klenz, Die Quellen zu Rachels „Poetischem Frauenzimmer" (Freiburg 1899). J. Gehlen, Eine Satire Rachels und ihre antiken Vorbilder (Eupen 1900).

S. 40. **Studentenleben:** Schochs Comödia mit Erläuterungen herausg. von W. Fabricius (Münch. 1892). — W. Fabricius, Die akademische Deposition, depositio cornuum (Frankf. 1895). — Erich Schmidt, Komödien vom Studentenleben aus dem 16. und 17. Jahrhundert (Leipz. 1880).

S. 40. **Studentensprache und Rotwelsch:** Fr. Kluge, Vortrag über deutsche Studentensprache (Weim. 1892) und Deutsche Studentensprache (Straßburg 1895). John Meier, Hallische Studentensprache (Halle 1894). Konr. Burdach, Studentensprache und Studentenlied in Halle vor hundert Jahren (Halle 1894). — Fr. Kluge, Rotwelsch. Quellen und Wortschatz der Gaunersprache und der verwandten Geheimsprachen (Straßb. 1901).

S. 41. **Schupp:** Sämtliche Schriften (Frankf. a. M. 1719, 2 Bde.). Freund in der Noht herausg. von W. Braune: *Ndr* Nr. 9. *Archiv* Bd. 11, S. 345. Von der Kunst, reich zu werden: *K* Bd. 32, S. XXI. — *ADB* Bd. 33, S. 67 (Bertheau). Al. Vial, Schupp, ein Vorläufer Speners (Mainz 1857). E. Ölze, Schupp, ein Beitrag zur Geschichte des christlichen Lebens (Hamb. 1863). Joh. Lühmann, Schupp. Beiträge zu seiner Würdigung: *BMb* Bd. 4. Walt. Wolfg. Zschau, Quellen und Vorbilder in Schupps „lehrreichen Schriften" (Halle 1906). Max Weicker, Schupp in seinem Verhältnis zur Pädagogik des 17. Jahrhunderts (Weißenfels 1874).

S. 43. **Abraham a Santa Clara:** Sämtliche Werke (Passau u. Lindau 1835—54, 21 Bde.). Werke in Auslese herausg. von Hans Strigl (Wien 1904/05, 6 Bde.). Auswahl von R. Zoozmann: *BWS*. Auswahl aus Judas der Ertzschelm, herausg. von Fel. Bobertag: *K* Bd. 40. — Auf, auf, ihr Christen: *NdrW* Nr. 1. — Vier dramatische Spiele über die zweite Türkenbelagerung aus den Jahren 1683—85: *NdrW* Nr. 8. — Th. G. von Karajan, Abraham a Santa Clara (Wien 1867); dazu W. Scherer, Vorträge und Aufsätze zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland und Österreich, S. 147—192 (Berl. 1874). Edm. Dorer, Abraham a Santa Claras Lobreden auf die Tiere: Nachgelassene Schriften, Bd. 3, S. 112 (Dresd. 1893).

S. 45. **Moscherosch:** Gesichte (Vorrede. Schergen-Teufel. Weltwesen. Venus-Narren. A la mode Kehraus. Weiberlob. Soldatenleben) herausg. von Fel. Bobertag: *K* Bd. 32. — Gedichte: *ZfdA* Bd. 23, S. 71—84. — Patientia: *FM* Bd. 2. — Insomnis Cura Parentum: *Ndr* Nr. 108. — Zum Teutschen Michel: *Archiv* Bd. 1, S. 291. — Soldatenleben als „Der Krieg" erneuert von Achim von Arnim 1809 in den Novellen des „Wintergartens". — *AdB* Bd. 2, S. 351 (F. Muncker). — Joh. Wirth, Moscherosch's Gesichte, Verhältnis der Ausgaben zueinander und zur Quelle nebst einem biographischen Anhang (Erlang. 1888). Max Nickels, Moscherosch als Philologe (Leipz. 1884). W. Hinze, Moscherosch und seine deutschen Vorbilder in der Satire (Rostock 1903). J. Beinert, Deutsche Quellen und Vorbilder zu Moscherosch (Freib. 1904).

S. 48. **Roman des 17. Jahrhunderts:** Fel. Bobertag, Geschichte des Romans und der ihm verwandten Dichtungsgattungen in Deutschland, Bd. 2: Kunstroman und Grimmelshausen (Berl. 1884). Leo Cholevius, Die bedeutendsten deutschen Romane des 17. Jahrhunderts (Leipz. 1866), enthält gut charakterisierende Inhaltsangaben von Zesen (Sophonisbe, Ibrahim, Rosemund, Assenat, Simson), Bucholtz (Herkules und Valiska, Herkuliskus), Ziegler (Banise), Herzog Anton Ulrich (Aramena, Oktavia), Lohenstein (Arminius). — Jos. v. Eichendorff, Der deutsche Roman des 18. Jahrhunderts in seinem Verhältnis zum Christentum (Leipz. 1851), behandelt auch die ältere Zeit. — T. W. Berger, Don Quixote in Deutschland und sein Einfluß auf den deutschen Roman (Heidelb. 1908). Hubert Rausse, Die ersten deutschen Übertragungen von Cervantes' Novellen: *StvglL* Bd. 9, S. 385. — Mich. Öftering, Heliodor und seine Bedeutung für die Literatur (Berl. 1901).

S. 49. **Abenteurerroman:** Hubert Rausse, Zur Geschichte des spanischen Schelmenromans in Deutschland: *BM* Bd. 8. — Alb. Schultheiß, Der Schelmenroman der Spanier und seine Nachbildungen: Virchow-Holtzendorffs Vorträge, Heft 165 (Hamb. 1893). — Der erste Schelmenroman: Lazarillo von Tormes, herausg. von W. Lauser (Stuttg. 1889).

S. 50. **Grimmelshausen:** Simplex und simplizianische Schriften, Teutscher Michel, Joseph, Musai herausg. von Adelb. Keller: *Lit-Ver* Bd. 33, 34, 65 und 66. Simplex und simplizianische Schriften, Ewig währender Kalender, Galgenmännlein, Erster Bärenhäuter, Gauckeltasche, Stolzer Melcher, Teutscher Michel herausg. von Heinr. Kurz (Leipz. 1863/64, 4 Bde.). Simplex und simplizianische Schriften herausg. von Jul. Tittmann: *DD* Bd. 7 u. 8, 10 u. 11. Simplizissimus, Teile der simplizianischen Schriften, des Ewig währenden Kalenders und der Acerra philologica, Bärenhäuter und Ratsstübel Plutonis herausg. von Fel. Bobertag: *K* Bd. 33—35. Simplizissimus herausg. von Rud. Kögel: *Ndr* Nr. 19—25; *MV* Nr. 278—283; herausg. von Reinh. Buchwald (Leipz. 1908, 3 Bde.). — Auszug aus Dietwalds und Amelindens Liebs- und Leidsbeschreibung von Edw. Stilgebauer (Gera 1893). — Geschichte und Ursprung des ersten Bärenhäuters 1808 erneuert durch Klemens Brentano: Gesammelte Schriften, Bd. 5, S. 447 (Frankf. a. M. 1852). — Aktenmäßige Nachweise über Grimmelshausen: Gust. Könnecke, Bilderatlas, S. 189 (2. Aufl., Marb. i. H. 1895). R. M. Werner, Historische und poetische Chronologie bei Grimmelshausen und sein Katholizismus: *StvglL* Bd. 8, S. 75 f. — Ferd. Antoine, Étude sur le Simplicissimus de Grimmelshausen (Par. 1882). E. A. von Blödau, Grimmelshausens Simplizissimus und seine Vorgänger: *Pal* Bd. 51. — R. Müller, Die Sprache in Grimmelshausens Simplizissimus (Eisenberg 1897). Klara Hechtenberg, Das Fremdwort bei Grimmelshausen (Heidelb. 1901). K. Amersbach, Aberglaube, Sage und Märchen bei Grimmelshausen (Baden-Baden 1893).

S. 53. **Weise:** Vgl. zu S. 95. Die drei ärgsten Erznarren herausg. v. W. Braune: *Ndr* Nr. 12. Erneuert von Achim von Arnim 1809 im 7. Abend des „Wintergartens". — Herm. Palm, Beiträge, S. 1—83 (Bresl. 1877). — A. Dau, Der Simplizissimus und Weises Drei Erznarren (Schwer. 1894). Joh. Beinert, Weises Romane in ihrem Verhältnis zu Moscherosch und Grimmelshausen: *StvglL* Bd. 7, S. 308. — Max Wünschmann, Beiträge und Vorarbeiten für eine Würdigung der Stellung Weises zu den pädagogischen Theoretikern und innerhalb der Schul- und Bildungsgeschichte des 17. Jahrhunderts (Leipz. 1895). O. Kämmel, Weise, ein sächsischer Gymnasialrektor aus der Reformzeit des 17. Jahrhunderts (Leipz. 1897).

S. 54. **Christian Reuter:** die Fassungen des Schelmuffsky von 1696 und 1697: *Ndr* Nr. 57 u. 59. Auszug: *K* Bd. 35. Benutzt von Achim von Arnim in der Umbildung von Weises „Drei Erznarren" (s. zu S. 53). — Lustspiele: *Ndr* Nr. 90; Singspiele: *NdrB* Serie 1, Nr. 3, beide herausg. von Gg. Ellinger. — Fr. Zarncke, Reuter, sein Leben und seine Werke; Reuter redivivus; Reuter als Passionsdichter; weitere Mitteilungen: Abhandlungen und Berichte der Sächsischen Akademie 1884—89.

S. 55. **Robinsonaden:** Herm. Ullrich, Robinson und Robinsonaden, Bibliographie, Geschichte, Kritik, Bd. 1 (Weim. 1898). Derselbe, Der Robinson-Mythus: Zeitschrift für Bücherfreunde 1904, Bd. 8, S. 1. Herm. Hettners Vortrag: Robinson und die Robinsonaden (Berl. 1854). H. F. Wagner, Robinsonaden in Österreich (Salzb. 1888). Derselbe, Robinson und Robinsonaden in unserer Jugendliteratur (Wien 1903). Aug. Kippenberg, Robinsonaden in Deutschland bis zur Insel Felsenburg (Hannov. 1892). — Hubert Rötteken, Weltflucht und Idylle in Deutschland von 1720 bis zur Insel Felsenburg: *ZvglL* Bd. 9, S. 1 u. S. 295.

S. 56. **Insel Felsenburg:** erster Teil: *DLD* Nr. 108—120. Einzelnes erneuert von Arnim 1809 im 2. Abend des „Wintergartens". Probe aus der Insel Felsenburg: *K* Bd. 37. — Tiecks Einleitung zu seiner Ausgabe der Insel Felsenburg (6 Bde.): Kritische Schriften, Bd. 2, S. 133 (Leipz. 1848). — Schnabel als Verfasser wurde erst 1880 von Ad. Stern nachgewiesen: Beiträge zur Literaturgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts, S. 61—93 (Leipz. 1893). Selmar Kleemann, Der Verfasser der Insel Felsenburg als Zeitungsschreiber: *VLG* Bd. 6, S. 337. Hans Halm, Zur Kenntnis Schnabels: *Euph* Ergänzungsheft 8, S. 27.

S. 56. **Staatsromane:** Fr. Kleinwächter, Die Staatsromane, ein Beitrag zur Lehre vom Kommunismus und Sozialismus (Wien 1891). — Schlaraffia politica. Geschichte der Dichtungen vom besten Staate (Leipz. 1892). — Jak. Caro, Staatsromane: Fr. Mauthners Wochenblatt Nr. 3 u. 4 (Berlin 1878).

S. 57. **Galante Romane:** s. oben zu S. 48 (Cholevius). — Zesens Adriatische Rosemund: *Ndr* Nr. 160. — Zieglers Asiatische Banise mit Proben aus der „Aramena", dem „Arminius" und Hunolds „Satirischem Roman": *K* Bd. 37.

S. 61. **Arminius-Dichtungen:** W. Creizenach, Armin in Poesie und Literaturgeschichte: Preußische Jahrbücher Bd. 36, S. 332. P. v. Hofmann-Wellenhof, Zur Geschichte des Arminiuskultus in der deutschen Literatur (Graz 1887/88, 2 Programme).

3. Erwachen eines neuen geistigen Lebens. Überwindung des Marinismus und Beginn des englischen Einflusses. S. 62—85.

S. 63. **Thomasius:** Briefe Pufendorfs an Thomasius herausg. von Emil Gigas (Münch. 1897). — Von Nachahmung der Franzosen: *DLD*

Nr. 61. — Kleine deutsche Schriften herausg. von J. O. Opel (Halle 1895). — H. Luden, Thomasius, nach seinen Schicksalen und Schriften (Berl. 1805). B. A. Wagner, Thomasius, ein Beitrag zur Würdigung seiner Verdienste (Berl. 1872). Jak. Minor, Thomasius: *VLG* Bd. 1, S. 1—9. — Rich. Hodermann, Universitätsvorlesungen in deutscher Sprache um die Wende des 17. Jahrhunderts (Friedrichroda 1891).

S. 64. Rob. Prutz, Geschichte des deutschen Journalismus, 1. (einziger) Bd. (Hannov. 1845).

S. 65. **Pietismus:** Alb. Ritschl, Geschichte des Pietismus (Bonn 1880—84, 2 Bde.).

S. 65. **Spener:** *AdB* Bd. 35, S. 102 (Tschackert). — Francke: *AdB* Bd. 7, S. 219 (Kramer). — Kuno Francke, Cotton Mather and Aug. H. Francke: Harvard University Studies and Notes, Bd. 5, S. 57 bis 67 (Boston 1896).

S. 67. **Leibniz:** Ermahnung herausg. von C. L. Grotefend (Hannov. 1846). — Leibniz und Schottelius, die „unvorgreiflichen Gedanken" untersucht und herausg. von Aug. Schmarsow: *QF* Bd. 23. — Edm. Pfleiderer, Leibniz als Patriot, Staatsmann und Bildungsträger (Leipz. 1870). H. G. Meyer, Leibniz und Baumgarten als Begründer der deutschen Ästhetik (Halle 1884). J. Schmidt, Leibniz und Baumgarten, ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Ästhetik (Halle 1875). — Walter Arnsperger, Lessings Beschäftigung mit der Leibnizischen Philosophie: Heidelberger neue Jahrbücher, Bd. 7, S. 43.

S. 70. **Canitz:** Gedichte, ausgefertigt von König (Berl. 1727, noch 1765 neu aufgelegt). — Aug. Varnhagen von Ense, Freiherr Fr. v. Canitz: Biographische Denkmale, Bd. 4, S. 169—244 (Berl. 1846). — Th. Fontane, Spreeland (rechts der Spree): Wanderungen durch die Mark Brandenburg, Teil 4, S. 189—210 (Berl. 1882). — Valentin Lutz, Canitz, sein Verhältnis zu dem französischen Klassizismus und zu den lateinischen Satirikern, nebst einer Würdigung seiner dichterischen Tätigkeit (Neust. a. H. 1885).

S. 70. **Neukirch:** Auswahl aus Canitz und Neukirch herausg. von L. Fulda: *K* Bd. 39. — W. Dorn, Neukirch, sein Leben und seine Werke (Weim. 1897).

S. 71. **Besser** und **König:** Aug. Varnhagen von Ense, J. v. Besser: Biographische Denkmale, Bd. 4, S. 245—348 (Berl. 1846). — Briefe Königs in Alois Brandls Brockes-Biographie (Innsbr. 1878). — M. Rosenmüller, König, ein Beitrag zur Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts (Leipz. 1896).

S. 72. **Günther:** Kritische Gesamtausgabe in Vorbereitung; bis jetzt am vollständigsten die 6. Aufl. der „Gedichte" (Bresl. 1764). Auswahl von Jul. Tittmann: *DD* Bd. 6; von L. Fulda: *K* Bd. 38; von Berth. Litzmann: *Reclam* Nr. 1295; von W. v. Scholz, Strophen (Leipz. 1902). Ausgabe der Taschenbücher: Günthers Leben auf Grund seines handschriftlichen Nachlasses von A. Heyer und A. Hoffmann (Leipz. 1909). — B. Litzmann, Zur Textkritik und Biographie Günthers (Frankf. 1880). K. Enders, Zeitfolge der Gedichte und Briefe Günthers (Dortm. 1904). O. Roquette, Leben und Dichten Günthers (Stuttg. 1860). K. Wittig, Urkunden und Belege zur Günther-Forschung (Striegau 1895); Ein Beitrag zu Günthers Charakterbilde (Glogau 1909). A. Hoffmann, Deutsche Dichter im schlesischen Gebirg, S. 51—88 (Warmbrunn 1897); Günthers Schulzeit und Liebesfrühling (Jauer 1908). — Dem Andenken Günthers. Drei ‚Osten'-Hefte (Glogau 1909).

S. 73. **Hamburg:** Hans Schröder, Lexikon der Hamburgischen Schriftsteller (Hamb. 1851—83, 8 Bde.). — Fedor Wehl, Hamburgs Literaturleben im 18. Jahrhundert (Leipz. 1856). A. Schmidt-Temple, Studien zur Hamburger Lyrik im Anfang des 18. Jahrhunderts (Münch. 1898). W. Brese, Die neuhochdeutsche Schriftsprache in Hamburg während des 16. und 17. Jahrhunderts (Kiel 1901).

S. 73. **Wernigke:** Vollständige kritische Ausgabe von Rud. Pechel (1909): *Pal* Bd. 71. Wernigkes Überschriften herausg. von Bodmer (Zür. 1763). Auswahl von L. Fulda: *K* Bd. 39. — Jul. Elias, Chr. Wernigke (Münch. 1888).

S. 73. **Hunold** (Menantes): sein Leben und seine Werke von H. Vogel (Leipz. 1898). Vgl. zu S. 57.

S. 74. **Brockes:** Auswahl aus seinen Gedichten von L. Fulda: *K* Bd. 39. — Selbstbiographie: Zeitschrift des Vereins für hamburgische Geschichte, Bd. 2, S. 167—229 (1847). — Alois Brandl, Brockes. Nebst Briefen von König und Bodmer (Innsbr. 1878). — Dav. Fr. Strauß, Brockes und Reimarus (1862): Gesammelte Schriften, Bd. 2, S. 1—16 (Bonn 1876).

S. 75. **Englischer Einfluß:** M. Koch, Über die Beziehungen der englischen Literatur zur deutschen im 18. Jahrhundert (Leipz. 1883). O. Seidensticker, Relations of english to german literature in the 18. century: Poetlore, Bd. 2, S. 57 u. 169 (Lond. 1890). — Th. Vetter, Zürich als Vermittlerin englischer Literatur im 18. Jahrhundert (Zür. 1891). — Spiridion Wukadinović, Prior in Deutschland: *StGr* Heft 14. — Jak. N. Beam, Die ersten deutschen Übersetzungen englischer Lustspiele im 18. Jahrhundert: *ThF* Bd. 20. — Artur Böhtlingk, Shakespeare und unsere Klassiker (Leipz. 1909 f.). — Kurt Richter, Beiträge zum Bekanntwerden Shakespeares in Deutschland, Teil 1 (Bresl. 1909).

S. 75. **Pope** und **Thomson:** R. Maack, Über Popes Einfluß auf die Idylle und das Lehrgedicht in Deutschland (Hamb. 1895). — Lessing und Men-

delssohn, Pope, ein Metaphysiker! (Danzig 1755): Lessings Sämtliche Schriften, herausg. von F. Muncker, Bd. 6, S. 411 (Leipz. 1890). Vgl. zu S. 323 (Theodizee). — Knut Gjerset, Der Einfluß von Thomsons Jahreszeiten auf die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts (Heidelb. 1898).

S. 76. Naturgefühl: Alfred Biese, Die Entwickelung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit (Leipz. 1888), ergänzt von Biese *ZvglL* Bd. 7, S. 311, und Bd. 11, S. 211; neue Auflage in Vorbereitung. C. C. Hense, Naturgefühl in alter und neuer Poesie: *ZvglL* N. F., Bd. 1, S. 182. Ed. Hoffmann-Krayer, Die Entwickelung des Naturgefühls in deutscher Dichtung und Kunst: *StvglL* Bd. 1, S. 145—181. — Aug. Koberstein, Über das gemütliche Naturgefühl der Deutschen: Vermischte Aufsätze, S. 1—30 (Leipz. 1858). Max Batt, Treatment of Nature from Günther to Goethe's ‚Werther' (Chicago 1902). — Wilh. Götz, Deutsch-schweizerische Dichter und das moderne Naturgefühl (Stuttg. 1887). — Fr. Kammerer, Studien zur Geschichte des Landschaftsgefühls in der deutschen Dichtung des frühen 18. Jahrhunderts (Berl. 1910). Vgl. zu S. 12 (Schäferdichtung).

S. 77. Hagedorn: vollständigste Ausgabe der poetischen Werke mit Briefen und Biographie von Joh. Joach. Eschenburg (Hamb. 1800, 5 Bde.); Auswahl von F. Muncker: *K* Bd. 45. Die Jugendwerke, „Versuch einiger Gedichte": *DLD* Nr. 10. — Briefe der Mutter Anna Maria an ihren jüngeren Sohn, den Kunstgelehrten Chr. Ludwig, herausg. von Berth. Litzmann (Hamb. 1885). — Herm. Schuster, Hagedorn und seine Bedeutung für die deutsche Literatur (Leipz. 1882). Wolrad Eigenbrodt, Hagedorn und die Erzählung in Reimversen (Berl. 1884). Hub. Badstüber, Fr. v. Hagedorns Jugendgedichte (Wien 1904). St. List, Hagedorn und die antike Literatur (Münch. 1909). — Klemens Bäumker, Zur Fabel von Hagedorns munterm Seifensieder: *ZvglL* Bd. 9, S. 134.

S. 79. Haller und sein Kreis: Muralts Lettres sur les Anglais et les Français (1725) herausg. von O. v. Greyerz (Bern 1897). O. v. Greyerz, Muralt, eine literar- und kulturgeschichtliche Studie (Frauenfeld 1888). — Drollingers Gedichte mit J. Sprengs Gedächtnisrede (Basel 1743). W. Wackernagel, Drollinger: kleinere Schriften, Bd. 2, S. 428—452 (Leipz. 1873). — Haller: Gedichte mit Briefen und biographisch-literargeschichtlicher Einleitung (536 Seiten) mustergültig herausg. von L. Hirzel (Frauenfeld 1882); Auswahl aus Hallers und Salis-Seewis' Gedichten herausg. von Adolf Frey: *K* Bd. 41. Sammlung kleinerer Schriften (Bern 1772, 2 Bde.); Tagebuch seiner Beobachtungen über Schriftsteller und sich selbst (Bern 1787, 2 Bde.). Hallers Tagebücher seiner Reisen nach Deutschland, Holland und England herausg. von L. Hirzel (Leipz. 1883). Ungedruckte Briefe und Gedichte herausg. von Ed. Bodemann (Hannov. 1885). Briefwechsel zwischen Haller und Eberhard Fr. v. Gemmingen herausg. von Herm. Fischer: *Lit-Ver* Bd. 219. — Schon 1755 beschrieb sein Schüler und Freund Joh. Gg. Zimmermann „Das Leben des Herrn von Haller" (Zürich). — Denkschrift zu Hallers 100. Geburtstag mit Besprechung seiner medizinischen, botanischen, mineralogischen Leistungen (Bern 1877). — Ferd. Vetter, Der junge Haller nach seinem Briefwechsel mit Joh. Geßner 1728—38 (Bern 1909). — Ad. Frey, Haller und seine Bedeutung für die deutsche Literatur (Leipz. 1879). K. Zagawski, Hallers Dichtersprache: *QF* Heft 105. Gg. Bondi, Das Verhältnis von Hallers philosophischen Gedichten zur Philosophie seiner Zeit (Leipz. 1891). M. Widmann, Hallers Staatsromane und Bedeutung als politischer Schriftsteller (Biel 1893). — Hallers eigener Vergleich seiner Gedichte mit denen Hagedorns in Hirzels Ausgabe, S. 397. — Über Hallers Nachahmer Fr. K. Kasimir v. Creuz handelt K. Hartmann, Creuz und seine Dichtungen (Leipz. 1890). — Heinr. E. Jenny, Die Alpendichtung der deutschen Schweiz. Ein literarhistorischer Versuch (Bern 1905).

S. 83. Moralische Wochenschriften: E. Milberg, Die moralischen Wochenschriften des 18. Jahrhunderts (Meiß. 1880). M. Kawczynski, Verzeichnis der englischen, deutschen, französischen moralischen Zeitschriften (Leipz. 1880). L. E. Hallberg, Les Revues Allemandes au 18. siècle (Toulouse 1885). Ludw. Keller, Die deutschen Gesellschaften des 18. Jahrhunderts und die moralischen Wochenschriften (Berl. 1900): Vorträge aus der Comeniusgesellschaft, Bd. 8, Heft 2. — Oskar Lehmann, Die deutschen moralischen Wochenschriften des 18. Jahrhunderts als pädagogische Reformschriften (Leipz. 1893). Hugo Lachmanski, Die deutschen Frauenzeitschriften des 18. Jahrhunderts (Berl. 1900). — K. Jacoby, Die ersten moralischen Wochenschriften Hamburgs am Anfange des 18. Jahrhunderts (Hamb. 1880). Joh. Jak. Bäbler, Zur Geschichte der holländischen Bagatelle und des Bernerschen Freytagsblättlein: *ZvglL* Bd. 12, S. 354.

4. Gottscheds Beherrschung der Literatur und Bühnenreform. Die Schweizer. S. 85—107.

S. 85. Gottsched: Neudrucke der moralischen Wochenschrift „Die vernünftigen Tadlerinnen", der Gedichte und gesammelten Reden brachte seit 1902 die Gottsched-Gesellschaft (Berl.), für die Reichel „Gottscheds gesammelte Schriften" in 16 Bänden herausgeben will. Von den geplanten 5 Bänden des „Gott-

ſcheds Wörterbuchs“ liegt erſt einer vor. — Nachdem Th. Wilh. Danzel durch das Studium des ausgedehnten Briefwechſels „Gottſched und ſeine Zeit“ (Leipz. 1848) zuerſt richtig kennen gelehrt hatte, haben Mich. Bernays, *AdB* Bd. 9, S. 497, M. Koch, Gottſched und die Reform der deutſchen Literatur im 18. Jahrhundert (Hamb. 1887), und andere die von Danzel begonnene Rettung weitergeführt. Neuerdings droht die geſchichtliche Würdigung von Gottſcheds Verdienſten durch Eugen Reichels Gottſched-Begeiſterung („Ein Gottſched-Denkmal“, „Gottſched der Deutſche“ 1900/01, „Gottſched-Biographie“, Bd. 1, Berl. 1908) in geſchichtswidrige Übertreibung zu verfallen. Doch gibt Reichels äußerſt geſchickte Auswahl aus Gottſcheds Schriften eine zwar einſeitige, aber immerhin beachtenswerte Probe von Gottſcheds vaterländiſcher und aufgeklärter Denk- und Schreibweiſe ſowie vielfache Berichtigungen. Eine Reihe von Einzelſtudien brachten Reichels „Gottſched-Halle“ (2 Bde.) und „Jahrbuch der Gottſched-Geſellſchaft“ (bis jetzt 4 Bde.). „Gottſcheds Lehrjahre auf der Königsberger Univerſität“ ſchilderte Joh. Reicke (Königsb. 1892), „Die Begründung der deutſchen Geſellſchaft zu Königsberg“ erzählt aus den Akten Gottl. Krauſes Feſtſchrift „Gottſched und Flottwell“ (Leipz. 1893). Die Urſachen von „Gottſcheds Austritt aus der deutſchen Geſellſchaft zu Leipzig“ legte E. Kroker in deren „Mitteilungen“, Bd. 9, Heft 2 (Leipz. 1902), dar. „Gottſched und die deutſche Literatur ſeiner Zeit“ behandelte Guſtav Waniek (Leipz. 1897), während Eugen Wolff, „Gottſcheds Stellung im deutſchen Bildungsleben“ (Kiel 1895/97, 2 Bde.), die Bemühungen Gottſcheds um Sprache und Aufklärung, ſeine Beziehungen zu Frauen und einzelnen deutſchen Städten unterſuchte. Gottſcheds Förderung der hochdeutſchen Sprache behandelt auch Fr. Kluge in den „Sprachgeſchichtlichen Aufſätzen von Luther bis Leſſing“ (4. Aufl., Straßb. 1904). — Herm. Jantzen, Gottſcheds Vorrede zur Philoſophie des Abtes Terraſſon: *StvglL* Bd. 5, S. 485. — Jak. Bleyer, Gottſched in Ungarn (Ofen-Peſt 1909, magyariſch).

S. 87. **Frau Gottſcheds** Leben beſchrieb ihr Witwer, als er 1763 ihre „Kleineren Gedichte“ (Leipz.) ſammelte; ihre „Briefe“ erſchienen Dresden 1771/72 in 3 Bänden. Ungenügend iſt Paul Schlenthers Kulturbild „Frau Gottſched und die bürgerliche Komödie“ (Berl. 1886). Ihre Verdienſte um die Komödie erörtert W. Creizenach in ſeiner wichtigen Unterſuchung „Zur Entſtehungsgeſchichte des neueren deutſchen Luſtſpiels“ (Halle 1879). Vgl. zu S. 111.

S. 88. **Wolff**: Selbſtbiographie herausg. von H. Wuttke (Leipz. 1841); dazu Ed. Zeller, Vorträge und Abhandlungen, S. 108—139 (Leipz. 1865). *AdB* Bd. 44, S. 12 (W. Schrader). — Gottſched, Hiſtoriſche Lobſchrift auf Wolff (Halle 1755). — P. Piur, Studien zur ſprachlichen Würdigung Wolffs (Halle 1903).

S. 90. **Gottſcheds kritiſche Dichtkunſt**: O. Wichmann, Gottſcheds Benützung der Boileauſchen Art poétique in ſeiner Kritiſchen Dichtkunſt (Berl. 1879). — Die Poetik Gottſcheds und der Schweizer, einander entgegengeſtellt von Fr. Braitmaier (Tübing. 1879), von F. Servaes: *QF* Bd. 60. Vgl. zu S. 13 u. 104. — Proben aus Gottſcheds und der Schweizer Schriften herausg. von Joh. Crüger: *K* Bd. 42.

S. 91. **Drama und Theater**: Chr. Heinr. Schmids Chronologie des deutſchen Theaters (1775): *ThG* Bd. 1. Joh. Fr. Löwens Geſchichte des deutſchen Theaters (1766) herausg. von Heinr. Stümcke (Berl. 1905). Rob. Prölß, Kurzgefaßte Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt von den Anfängen bis 1850 (Leipz. 1900). John Schikowski, Die Entwicklung der deutſchen Bühnenkunſt (Leipz 1905). — G. Belouin, De Gottsched à Lessing. Études sur les commencements du théatre moderne en Allemagne 1724 bis 1760 (Par. 1909). — Die deutſchen Wandertruppen in ihrem Gegenſatz und ihrer Ausſöhnung mit der Literatur behandelt Rud. Genée im 8. bis 10. Kapitel der „Lehr- und Wanderjahre des deutſchen Schauſpiels“ (Berl. 1882). — Die wirre Überlieferung über Joh. Velten ſichtete K. Heines Diſſertation über Velten (Halle 1887); vgl. dazu Wladislaus Nehring, Eine unbekannte Epiſode aus dem Leben Veltens: *ZvglL* Bd. 6, S. 1 und *ThA* Bd. 2, S. 56 (Litzmann). Die Velten-Studie führte Heine fort: „Das Schauſpiel der deutſchen Wanderbühne vor Gottſched“ (Halle 1889); „Der Todesfall Caroli XII.“ (Halle 1889). — Für Wien vgl. S. 216. — Über die ſpaniſchen, italieniſchen und franzöſiſchen Dramen der Wandertruppen: *ZvglL* Bd. 2, S. 165 u. 395 (Heine); Bd. 4, S. 1, und *StvglL* Bd. 1, S. 420 (Albert Deſſoff). — Forſchungen „Zur Geſchichte des niederländiſchen und ſpaniſchen Dramas in Deutſchland“ von Jul. Schwering (Münſt. 1895); über „Holländiſche Komödianten in Hamburg“ Ferd. Heitmüller: *ThF* Bd. 8. — Molière: A. Elöſſer, Die älteſte deutſche Überſetzung Molièreſcher Luſtſpiele (Berl. 1893). — Corneille: W. Creizenach, Die älteſte deutſche Überſetzung von Corneilles „Cid“: *ZvglL* Bd. 13, S. 199. Wolfg. v. Öttingen, Über Gg. Greflinger von Regensburg als Dichter, Hiſtoriker und Überſetzer: *QF* Bd. 49. K. H. Schmidt, Corneille und die deutſche Literatur. Beitrag zur Geſchichte der deutſchen Corneilleüberſetzungen (Eßlingen 1909). — Racine: H. Ühlin, Geſchichte der Racine-Überſetzungen in der vorklaſſiſchen deutſchen Literatur (Schopfheim 1903). — Rich. Sexau, Der Tod im deutſchen Drama des 17. und 18. Jahrhunderts: *U* Heft 9.

S. 93. **Harlekin:** Die von Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie erwähnte Schutzschrift Justus Mösers für den „Harlekin oder Verteidigung des Grotesk-Komischen" mit dem Nachspiel „Harlekins Heirat oder die Tugend auf der Schaubühne" in Mösers Sämtlichen Werken, Bd. 9, S. 63—136 (Berl. 1761). — O. Driesen, Der Ursprung des Harlekin. Ein kulturgeschichtliches Problem: *FM* Bd. 25. X. Flock, Hanswurst, seine Ahnen und Erben (Wien 1892). K. Reuling, Die komische Figur in den wichtigsten deutschen Dramen bis zum Ende des 17. Jahrhunderts (Stuttg. 1890). W. Creizenach, Zur Entstehung des neueren deutschen Lustspiels (Halle 1879).

S. 94. **Brudermord:** Berth. Litzmann, Die Entstehungszeit des ersten deutschen Hamlet: *ZvglL* N. F., Bd. 1, S. 6. Ad. Winds, Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart: *ThG* Bd. 12. Alex. v. Weilen, Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart (Berl. 1908): Schriften der Shakespearegesellschaft, Bd. 3.

S. 94. J. J. Olivier, Comédiens français dans les cours d'Allemagne au 18. siècle (Par. 1904). — Italienische, französische und deutsche Schauspieler am bayerischen Hofe, von K. Trautmann: *JbM* Bd. 1, S. 193; Bd. 2, S. 185; Bd. 3, S. 259. — Moritz Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden (Dresd. 1861—62, 2 Bde.).

S. 95. **Weise:** Vgl. zu S. 53. Bäuerischer Machiavell u. Böse Katharine herausg. von L. Fulda: *K* Bd. 39. Bauernkomödie von Tobias und der Schwalbe: Bibliothek deutscher Kuriosa, Bd. 5 (Berl. 1882). Masaniello herausg. von Rob. Petsch: *Ndr* Nr. 216. — Zum „Niederländischen Bauern" vgl. Alex. v. Weilen, Shakespeares Vorspiel zu Der Widerspenstigen Zähmung (Frankf. 1884); J. F. Gaßner, Die Geschichte von dem träumenden Bauern als dramatische Fabel (Wien 1903). P. Blum, Die Geschichte vom träumenden Bauern in der Weltliteratur (Teschen 1908). — Herm. Palm, Beiträge, S. 37—83 (Bresl. 1877). — Ernst H. Kornemann, Weise als Dramatiker (Marb. 1853). Curt Guido Glaß, Weises Verdienste um die Entwickelung des deutschen Dramas (Rostock o. J. als Dissertation und Bautzen 1876 als Programm). — Th. Gärtner, Die Zittauer Schulkomödie von Chr. Weise (Zittau 1903). — A. Heß, Weises historische Dramen und ihre Quellen (Rost. 1893). K. Levinstein, Weise und Molière, eine Studie zur Entwickelungsgeschichte des deutschen Lustspiels (Berl. 1899). — Alfred Schaer, Die Peter Squenz-Komödien: Die dramatischen Bearbeitungen der Pyramus-Thisbe-Sage in Deutschland im 16. und 17. Jahrhundert (Schkeuditz 1909).

S. 97. **Jesuitendrama:** K. v. Reinhardstöttner, Zur Geschichte des Jesuitendramas in München: *JbM* Bd. 3, S. 53—176. — P. Bahlmann, Das Jesuitendrama der niederrheinischen Ordensprovinz: 15. Beiheft zum Zentralblatt für Bibliothekswesen (Leipz. 1896). Gg. Lühr, Vierundzwanzig Jesuitendramen der litauischen Ordensprovinz: Altpreußische Monatsschrift, Sonderabdruck aus Bd. 38, Heft 1/2 (Königsb. 1901). — Mephistopheles, Don Juan und Romeo im Jesuitendrama, von Jak. Zeidler: *ZvglL* Bd. 6, S. 464; Bd. 9, S. 88; *StvglL* Bd. 2, S. 1. — Genoveva: Bruno Golz, Pfalzgräfin Genoveva in der deutschen Dichtung, S. 15—44 (Leipz. 1897). — Vgl. zu S. 25 (Andr. Gryphius) Harring.

S. 97. **Oper:** Joh. Bolte, Die Singspiele der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien: *ThF* Bd. 7. H. M. Schletterer, Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neueste Zeit (Augsb. 1869). — Händels Hamburger Tätigkeit ist in „Händels Lebensbeschreibung" durch seinen Amtsgenossen und Rivalen Joh. Mattheson (Hamb. 1761) natürlich besonders berücksichtigt. Fr. Chrysander, G. F. Händel (Leipz. 1858—87, 3 Bde.) und *AdB* Bd. 12, S. 777. G. G. Gervinus, Händel und Shakespeare (Leipz. 1868).

S. 98. **Oratorium:** O. Wangemann, Geschichte des Oratoriums (3. Aufl., Leipz. 1882). Einen Überblick über die Oratoriumdichtungen gab 1887 Fr. Zarncke in der Studie „Chr. Reuter als Passionsdichter" in den Berichten der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, S. 306—368.

S. 98. **Bach:** Philipp Spitta, Bach (Leipz. 1873 bis 1880, 2 Bde.). Albert Schweitzer, Bach (Leipz. 1908). Ph. Wolfrum: *M* Bd. 13. Rich. Batka: *Reclam* Nr. 3070. — Von Wagner zu Bach (Riga 1885). P. von Bojanowski, Das Weimar Bachs (Weim. 1909).

S. 99. **Neuber:** Fr. J. v. Reden-Esbeck hat in seinem Buch „Karoline Neuber und ihre Zeitgenossen" (Leipz. 1881) gutes Material leider schlecht verarbeitet. — Karoline Neuber in Braunschweig, von K. Schüddekopf: Sonderabdruck aus dem Braunschweiger Jahrbuch 1902. Der Briefwechsel des Ehepaares Neuber mit Gottsched in Danzels „Gottsched und seine Zeit" (s. zu S. 85), S. 127—175. — Zwei deutsche Vorspiele der Neuberin von 1734 und 1737: *DLD* Nr. 63 und *Archiv* Bd. 10, S. 459; Gedicht an Graf Brühl: *VLG* Bd. 5, S. 51. Ein Verzeichnis ihrer Dichtungen gibt die Einleitung zu *DLD* Nr. 63.

S. 100. **Gottscheds Cato:** *Reclam* Nr. 2097. Cato und Cato-Parodie herausg. von Joh. Crüger *K* Bd. 42.

S. 101. **Rost:** Gust. Wahl, Johann Christian Rost (Leipz. 1902).

S. 101. **Schönemann** und seine Schauspielergesellschaft, von Hans Devrient: *ThF* Bd. 11.

S. 101. **Die Schweizer**: Jak. Bächtolds mustergültige „Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz" (bis 1783; Frauenfeld 1892) enthält auch eine sorgfältige Bodmer-Bibliographie. J. C. Mörikofer, Die schweizerische Literatur des 18. Jahrhunderts (Leipz. 1861). W. Wackernagel, Die Verdienste der Schweizer um die deutsche Literatur (Bas. 1833). Jak. Bächtold, Die Verdienste der Züricher um die deutsche Philologie und Literaturgeschichte; Literarische Bilder aus Zürichs Vergangenheit: Kleine Schriften, S. 61 und 103 (Frauenf. 1899). — Proben aus Bodmers und Breitingers Schriften herausg. von Joh. Crüger: *K* Bd. 42. Discourse der Mahlern, Teil 1; „Chronik der Gesellschaft der Mahler": Bibliothek älterer Schriftwerke der deutschen Schweiz, Serie 2, Heft 2 u. 1, herausg. von Th. Vetter (Frauenf. 1891 u. 1887); dazu Th. Vetter, Der Spektator als Quelle der Diskurse (Frauenf. 1887). — Bodmers Vier kritische Gedichte, eine Art von Literaturgeschichte in Versen, und seine Übertragung der Äschyleischen Perser auf Karl von Burgund herausg. von Jak. Bächtold: *DLD* Nr. 12 und 9. Bodmers Tagebuch 1752—62 herausg. von Bächtold: Jubiläumsschrift der geschichtsforschenden Gesellschaft der Schweiz (Zür. 1891, S. 190—216). — „Briefe berühmter und edler Deutschen an Bodmer" veröffentlichte Gotth. Fr. Stäudlin (Stuttg. 1794). Briefe von Joh. Gg. Schultheß an Bodmer: Züricher Taschenbuch für 1894. „Briefe der Schweizer Bodmer, Sulzer, Geßner" (Zür. 1804). Briefwechsel Bodmers mit Eberhard Freih. v. Gemmingen: *Lit-Ver* Bd. 19. — In der „Denkschrift zum 200. Geburtstag Bodmers" (Zür. 1900; mit Bibliographie von Th. Vetter) sind seine politischen Schauspiele von Gust. Tobler, ist sein Verhältnis zur englischen, französischen, italienischen Literatur von Th. Vetter, L. Betz, Leone Donati untersucht worden. — Über Bodmers Anteil an der Entdeckung und Ausgabe der Nibelungen handelt Joh. Crüger (Frankf. 1883 u. 1884, 2 Hefte).

S. 103. Über die ältesten Verdeutschungen Miltons Joh. Bolte: *ZvglL* N. F., Bd. 1, S. 426; über Bodmers Übersetzungen Gust. Jenny, Miltons verlorenes Paradies in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts (St. Gallen 1890). Hans Bodmer, Die Anfänge des Zürcherschen Milton: Studien zur Literaturgeschichte für Mich. Bernays, S. 177 (Hamb. 1893).

S. 104. **Kunstlehre**: s. oben zu S. 90. Herm. Lotze, Geschichte der Ästhetik in Deutschland (Münch. 1868): Geschichte der Wissenschaften in Deutschland, Bd. 7. Heinr. v. Stein, Die Entstehung der neueren Ästhetik (Stuttg. 1886). Fr. Braitmaier, Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing (Frauenf. 1888/89, 2 Bde.). Derselbe, Über die Schätzung Homers und Virgils von C. Scaliger bis Herder (Tüb. 1886). Rud. Hildebrand, Geschmack in Anwendung auf das Schöne, zugleich ein Hauptstück innerer Literaturgeschichte: *ZfdU* Bd. 6, S. 665 = Hildebrands Beiträge zum deutschen Unterricht, S. 314 (Leipz. 1897). R. Berosta, Der Phantasiebegriff bei den Schweizern Bodmer und Breitinger (Wien 1908, Programm). — Manfred Schenker, Charles Batteux und seine Nachahmungstheorie in Deutschland: *UNF* Bd. 2. — Einen Neudruck von Baumgartens Meditationes besorgte Benedetto Croce (Neapel 1900).

S. 106. **Borck**: Walt. Pätow, Die erste metrische deutsche Shakespeare-Übersetzung in ihrer Stellung zu ihrer Literaturperiode (Rost. 1892). — Marie Joachimi-Dege, Deutsche Shakespeareprobleme im 18. Jahrhundert und im Zeitalter der Romantik: *U* Heft 12.

S. 107. **Wurmsamen**. Sechs poetische Streitschriften aus den Jahren 1751/52, herausg. von Gg. Witkowski (Leipz. 1908).

5. Die sächsische Schule und die Anakreontik.
S. 107—133.

S. 107. **Leipzig**: Gg. Witkowski, Geschichte des literarischen Lebens in Leipzig (Leipz. 1909).

S. 108. **Johann Elias Schlegel**: Werke (Kopenh. und Leipz. 1761—70, 5 Bde.); ästhetische und dramaturgische Schriften mit ausgedehnten Nachweisen der französischen Quellen herausg. von Joh. v. Antoniewicz: *DLD* Nr. 26. — Eug. Wolff, J. E. Schlegel (Berl. 1889). Joh. Rentsch, Schlegel als Trauerspieldichter, mit besonderer Berücksichtigung seines Verhältnisses zu Gottsched (Leipz. 1890). Wilh. Mühleisen, Französische Vorbilder von Schlegels „Stummer Schönheit": *StvglL* Bd. 8, S. 444.

S. 110. **Holberg** und Deutschland, von Paul Schlenther: Dänische Schaubühne, Bd. 1, S. 74—123 (Berl. 1888).

S. 111. **Hamburgische Dramatiker** zur Zeit Gottscheds und ihre Beziehungen zu ihm, von Ferd. Heitmüller (Dresd. 1891). — Uhlich: Monographie von Ferd. Heitmüller: *ThF* Bd. 8. — Bookesbeutel, herausg. von Ferd. Heitmüller: *DLD* Nr. 56. — K. Th. Gäbertz, Das niederdeutsche Drama von den Anfängen bis zur Franzosenzeit (Hamb. 1894).

S. 111. **Frau Gottsched**; s. zu S. 87. Ihr Lustspiel „Das Testament" herausg. von Joh. Crüger: *K* Bd. 42. Elisabet Mentzel, Frau Gottscheds Einfluß auf die Frankfurter Bühne: Frankfurter Didaskalia 1887, Nr. 52—107.

S. 111. **Marivaux**: Viktor Golubew, Marivaux' Lustspiele in deutschen Übersetzungen des 18. Jahrhunderts (Heidelb. 1904).

S. 112. **Krüger**: Monographie von W. Wittekindt (Berl. 1898).

S. 113. **Bremer Beiträger** (Gellert, Rabener, Cramer, Schlegel, Zachariä) herausg. von F. Muncker: *K* Bd. 43 und 44.

S. 114. **Braunschweigs** schöne Literatur 1745 bis 1800, von K. G. W. Schiller (Wolfenb. 1845).

S. 115. **Youngs** Nachtgedanken und ihr Einfluß auf die deutsche Literatur, von Joh. Barnstorff (Bamb. 1895). John L. Kind, Young in Germany: *StC* Bd. 2, Heft 3.

S. 116. **Zachariä**: Poetische Schriften (Braunschweig 1763—65, 9 Bde.); hinterlassene Schriften mit Lebensbeschreibung von Joh. Joach. Eschenburg (Braunschw. 1781); zwei polemische Gedichte von 1754/55: *DLD* Nr. 127. Der Renommist: *MV* Nr. 173. Hans Zimmer, Zachariä und sein Renommist (Leipz. 1892). Erich Petzet, Die deutschen Nachahmungen des popeschen Lockenraubes: *ZvglL* Bd. 4, S. 409. Paul Zimmermann, Zachariä in Braunschweig (Wolfenb. 1896). O. H. Kirchgeorg, Die dichterische Entwicklung Zachariäs (Greifswald 1904).

S. 117. **Rabener** und **Liscow**, von P. Richter (Dresd. 1884). — Rabeners sämtliche Werke (mit Briefen) herausg. von Ernst Ortlepp (Stuttg. 1839, 4 Bde.). — Berth. Litzmann, Liscow in seiner literarischen Laufbahn (Hamb. 1883).

S. 119. **Kästners** gesamte poetische und prosaische schönwissenschaftliche Werke (Berl. 1841, 4 Bde.); Auswahl von Jak. Minor: *K* Bd. 73. Kritische Ausgabe durch Karl Scherer in Vorbereitung.

S. 120. **Gellert**: Beste Ausgabe der zuerst zwischen 1769 und 1774 zusammengestellten „Sämtlichen Schriften" von Jul. L. Klee (Berl. 1867, 10 Bde.). Fabeln und geistliche Dichtungen herausg. von F. Muncker: *K* Bd. 43. Fabeln, Erzählungen, geistliche Lieder und moralische Gedichte herausg. von Alb. Lindner (Hempel). Dichtungen mit Proben aus den Moralischen Vorlesungen und Briefen herausg. von A. Schullerus: *MKl.* Fabeln und Erzählungen: *MV* Nr. 231—233. — Gellerts Leben schrieb sein Freund Joh. A. Cramer (Leipz. 1774). — Studien über Gellerts Fabelstil von Hugo Handwerk (Marb. 1891), über die Fabeln und Erzählungen von Gg. Ellinger (Berl. 1895), Quellenstudien zu den Fabeln und Erzählungen von R. Nebden (Leipz. 1899). — Matthäus Schneiderwirth, Gellert als Liederdichter und die katholischen Gesangbücher: *FF* Bd. 1, Heft 1. — Gellerts Lustspiele untersucht von Woldemar Haynel (Emden 1896), als „Beitrag zur Entwickelungsgeschichte des deutschen Lustspiels" von J. Cohn: *Pal* Bd. 2, auf ihre „Technik" von Th. Dobbmann (Freiburg 1901). Roman s. zu S. 159.

S. 121. **Brief**; Gg. Steinhausen, Geschichte des deutschen Briefes (Berl. 1889—91, 2 Bde.). K. Hechtenberg, Der Briefstil im 17. Jahrhundert (Berl. 1903).

S. 122. **Fabel**: Lessing, Fabeln nebst Abhandlungen mit dieser Dichtungsart verwandten Inhalts (1759): F. Munckers Ausgabe, Bd. 7, S. 413 (Stuttg. 1891). Dazu A. Fischer, Kritische Darstellung der Lessingischen Lehre von der Fabel (Halle 1891). A. E. Zwitzers, Lessings Stellung zur Fabel (Emden 1893). — O. Weddigen, Das Wesen und die Theorie der Fabel und ihre Hauptvertreter in Deutschland (Leipz. 1893). — Auswahl aus Lichtwehrs und Pfeffels Fabeln: *K* Bd. 73.

S. 124. **Anakreontik**; Anakreontiker und preußisch patriotische Lyriker (Hagedorn, Gleim, Uz, Chr. E. v. Kleist, Ramler, Karschin) herausg. von F. Muncker: *K* Bd. 45. — F. Pomeznys Buch „Grazie und Grazien in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts" (Hamb. 1900) ist durch seine schwerfällig unklare Behandlung des Gegenstandes völlig unbrauchbar. — Gg. Witkowski, Die Vorläufer der anakreontischen Dichtung in Deutschland: *ZvglL* Bd. 3, S. 1—23. Albert Pick, Studien zu den deutschen Anakreontikern des 18. Jahrhunderts: *StvglL* Bd. 7, S. 45; Bd. 9, S. 22. Fr. Ausfeld, Die deutsche anakreontische Dichtung des 18. Jahrhunderts. Ihre Beziehungen zur französischen und zur antiken Lyrik (Straßb. 1907). — A. Lehnerdt, Die deutsche Horaz-Dichtung des 17. und 18. Jahrhunderts (Königsb. 1882). Herm. Fritzsche, Horaz und sein Einfluß auf die lyrische Poesi der Deutschen: Fleckeisens Neue Jahrbücher, Bd. 88, S. 163—178 (Leipz. 1863). Ed. Stemplinger, Das Fortleben der Horazischen Lyrik seit der Renaissance (Leipz. 1906).

S. 125. **Hallescher Dichterkreis**; Pyra-Langes „Freundschaftliche Lieder" herausg. von Aug. Sauer: *DLD* Nr. 22. Langes „Sammlung gelehrter und freundschaftlicher Briefe" (Halle 1769/70, 2 Bde.). — Gust. Waniek, Pyra und sein Einfluß auf die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts (Leipz. 1882). — Rich. Fisch, Generalmajor Stille (Gönner Langes) und Friedrich der Große contra Lessing (Berl. 1885).

S. 127. **Götz**: Gedichte aus den Jahren 1745 bis 1765 in ursprünglicher Gestalt herausg. von K. Schüddekopf: *DLD* Nr. 42. Briefe von und an Götz herausg. von K. Schüddekopf (Wolfenb. 1893). — Heinr. Hahn, J. N. Götz (Birkenf. 1889). — Urteil Friedrichs d. Gr. über Götz: *Archiv* Bd. 11, S. 353.

S. 128. **Uz**; Sämtliche poetische Werke herausg. von Aug. Sauer: *DLD* Nr. 33—38. — Briefwechsel

mit Weiße: Stuttgarter Morgenblatt 1840, Nr. 282—301, mit Gleim: *Lit-Ver* Bd. 218; Briefe an einen Freund [Grötzner] herausg. von Aug. Henneberger (Leipz. 1866). — Biographie zum 100. Todestage von Erich Petzet (Ansbach 1896). Derselbe, Uz' „Sieg des Liebesgottes"; Der Einfluß der Anakreontik und Horazens auf Uz; Das Uzische Frühlingsmetrum: *ZvglL* Bd. 4, S. 424; Bd. 6, S. 389; Bd. 10, S. 293.

S. 129. **Gleim**: W. Körtes Ausgabe der „Sämtlichen Werke", Halberstadt 1812—13 (8 Bde.) und 1841, ist weder vollständig noch genau. — Briefwechsel mit Jacobi (Berl. 1768); mit Kleist und Lessing: s. zu S. 131 und S. 154; mit Heinse herausg. von K. Schüddekopf (Weim. 1894—95, 2 Bde.); mit Ramler: *Lit-Ver* Bd. 242 u. 244; mit Uz: *Lit-Ver* Bd. 218; mit Wieland: *Archiv* Bd. 5, S. 191; Briefe an Joh. Ad. Schlegel: *Archiv* Bd. 4, S. 9. — v. Kozlowski, Gleim und die Klassiker Goethe, Schiller, Herder (Halle 1906). — Günther Koch, Gleims scherzhafte Lieder und die sogenannten Anakreonteen (Jena 1894). Derselbe, Gleim als Anakreonübersetzer und seine französischen Vorlagen: *StvglL* Bd. 4, S. 265. — Ramlers lateinische Übersetzungen aus Gleims scherzhaften Liedern herausg. von Albert Pick: *ZvglL* Bd. 14, S. 330.

S. 131. **Ewald Christian von Kleist**: Die Wiederherstellung des von Ramler gewalttätig umgestalteten Textes besorgte Aug. Sauer, der 1881 für die Hempelsche Ausgabe die Werke sowie die Briefe von und an Kleist (3 Bde.) sammelte; dazu Briefe über Kleists Tod: *Archiv* Bd. 11, S. 457; *Euph* Ergänzungsheft 8, S. 72. — A. Chuquet, De E. Kleistii vita et scriptis (Par. 1887) und Études de Littérature Allemande, S. 3—72 (Par. 1902). — Über Kisfaludys magyarische Bearbeitung des Trauerspiels Seneka: *ZvglL* Bd. 5, S. 406.

II. Von Klopstocks Hervortreten bis zu Herders „Fragmenten".

S. 134—231.

S. 134. Wilh. Oncken, Das Zeitalter Friedrichs des Großen (Berl. 1881—82, 2 Bde.). Herm. Hettner, Das Zeitalter Friedrichs des Großen (4. Aufl., Braunschw. 1893).

S. 135. **Voltaires**, für die deutsche Literatur so bedeutsame Stellung zu Shakespeare hat vorurteilsfrei und zutreffend behandelt Heinr. Morf, Die Cäsartragödien Voltaires und Shakespeares (Oppeln 1888), wieder abgedruckt in Morfs Sammlung „Aus Dichtung und Sprache der Romanen" (Straßb. 1903).

S. 137. **Rousseau**; Rich. Fester, Rousseau und die deutsche Geschichtsphilosophie. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Idealismus (Stuttg. 1890).

1. Klopstock und die Anfänge Lessings.

S. 138—162.

S. 138. **Klopstock** konnte selber noch in Göschens Verlag 1798 eine Ausgabe seiner „Werke" beginnen, die 1809 mit dem 7. Bande abschloß; vollständiger Leipzig 1854/55, 10 Bde. Ergänzung durch die als Band 13—18 der „Sämtlichen Werke" bezeichnete Sammlung „sämtlicher sprachwissenschaftlicher und ästhetischer Schriften" durch A. L. Back und A. R. C. Spindler (Leipz., Fleischer, 1830). Dazu kommen C. A. H. Clodius, „Auswahl aus Klopstocks nachgelassenem Briefwechsel und übrigen Papieren" (Leipz. 1821, 2 Bde.) und Herm. Schmidlin, „Klopstocks sämtliche Werke ergänzt" (Stuttg. 1839, 3 Bde.). Zur Benutzung zu empfehlen ist Rich. Hamels vierbändige Auswahl: *K* Bd. 46—48; sie enthält den ganzen, reich kommentierten Messias, eine gute Auswahl der Oden, geistlichen Lieder, Epigramme und die Hermannsschlacht mit Erläuterungen. Einige Gesänge des Messias und Oden sind schon in K. Fr. Cramers seltsamer Biographie „Klopstock. Er und über ihn" (1780—92, 5 Bde.) erläutert worden. — Messias: Die ersten drei Gesänge in ältester Gestalt herausg. von F. Muncker: *DLD* Nr. 11 und in Hamels Ausgabe (s. oben); textgeschichtlicher und sachlicher Kommentar zum Messias in Hamels „Klopstock-Studien" (Rostock 1879—80, 3 Hefte). F. Häbler, Milton und Klopstock (Reichenberg i. B. 1893—95, 3 Hefte). — Oden: Kritische Gesamtausgabe von F. Muncker (Stuttg. 1889, 2 Bde.). Auswahl mit Erläuterungen von Heinr. Düntzer (3. Aufl., Leipz. 1887). Oden der Leipziger Periode und Wingolf herausg. von Jaro Pawel (Wien 1880 u. 1882). Gesamtkommentar zu den Oden von Heinr. Düntzer (2. Aufl., Leipz. 1878). Erich Schmidt, Beiträge zur Kenntnis der Klopstockischen Jugendlyrik: *QF* Bd. 39. Der Lehrling der Griechen erläutert von M. Koch: Festschrift zu Rud. Hildebrands 70. Geburtstag (Leipz. 1894). — Briefe bei Back-Spindler, Clodius und Schmidlin a. a. O. „Klopstock und seine Freunde" (Briefe: Familie, Gleim, Fanny, Meta) herausg. von Klamer Schmidt (Halberst. 1810, 2 Bde.). Briefe von und an Klopstock herausg. von J. M. Lappenberg (Braunschw. 1887). Briefwechsel mit seinem Verleger Hemmerde: *Archiv* Bd. 12, S. 225; Briefe an Gleim u. a.: *VLG* Bd. 1, S. 255 und Bd. 2, S. 121. — Biographie. Neben F. Munckers grundlegender und erschöpfender „Geschichte seines Lebens und seiner Schriften" (Stuttg. 1888; 2. [Titel-] Aufl. Berl. 1900) und E. Baillys „Étude sur la vie et les œuvres de Klopstock" (Par. 1888) ist wegen der frischen Unmittelbarkeit eines Augenzeugen „Klopstock" in H. P. Sturz' „Schriften", Bd. 1, S. 180 (Leipz.

1779) zu empfehlen. — Ausgezeichnet ist Dav. Fr. Strauß' „Klopstocks Jugendgeschichte" und „Besuch beim badischen Markgrafen": Strauß' Gesammelte Schriften, Bd. 10, S. 1—173 (Bonn 1878). — Verhältnis zu Lessing: F. Muncker (Frankf. 1880), zu Goethe: O. Lyon (Leipz. 1882), zu Musikern: Osw. Koller (Kremsier 1889). — Giuseppe Bologna, D'alcuni Relazioni tra il Klopstok e i Poeti Italiani (Flor. 1906).

S. 142. **Sokrates:** Emil Brenning, Die Gestalt des Sokrates in der Literatur des 18. Jahrhunderts (Brem. 1899). Ad. Harnack, Sokrates und die alte Kirche (Gießen 1901).

S. 145. **Schönaich:** Ad. Stern, Beiträge zur Literaturgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts, S. 95—127 (Leipz. 1893). O. Ladendorf, Christoph Otto von Schönaich, Beiträge zur Kenntnis seines Lebens und seiner Schriften (Leipz. 1897). Gottl. Krause, Gottsched, Schönaich und der Ostpreuße Scheffner: *ZvglL* Bd. 10, S. 453; Bd. 11, S. 77. — Wie Schönaich 1754 Klopstocks sprachliche Neuerungen im „Neologischen Wörterbuch" (*DLD* Nr. 70—81) zur Verspottung sammelte, so hat Eugen Reichel im „Kleinen Gottsched-Wörterbuch" Gottscheds Neuerungen zu dessen Lob zusammengestellt (Berl. 1902).

S. 148. **Klopstocks geistliche Lieder:** Matthäus Schneiderwirth, Klopstock als Liederdichter und die katholischen Gesangbücher: *FF* Bd. 1, Heft 1.

S. 149. **Freie Rhythmen:** Ad. Goldbeck-Löwe, Zur Geschichte der freien Verse in der deutschen Dichtung von Klopstock bis Goethe (Kiel 1891). Ludw. Fränkel, Die freie Rhythmik in der neuhochdeutschen Lyrik vor, bei und nach Klopstock: *ZfdU* Bd. 6, S. 817.

S. 150. **Rowe:** Th. Vetter, Die göttliche Rowe (Zür. 1894).

S. 153. **Gelehrtenrepublik:** Oskar Th. Scheibner, Über Klopstocks Gelehrtenrepublik (Annab. 1874).

S. 154. **Lessing:** Die 1771 von Lessing selbst begonnene Sammlung seiner „Vermischten Schriften" vollendete der treusorgende Bruder Karl als „Sämtliche Schriften", mit Briefwechsel (Berl. 1794, 26 Bde.). — Die Anwendung philologischer Kritik auf neuere Texte lehrte K. Lachmanns Ausgabe (Berl. 1853—57, 13 Bde.); reich vermehrt wurde diese Ausgabe in der von F. Muncker besorgten 3. Auflage (erst Stuttg., dann Leipz. 1886—1909, 22 Bde.) mit allen Briefen von und an Lessing. — Lessings Werke, herausg. von M. Koch (Stuttg. 1886, 3 Bde.); Werke, herausg. von Gg. Witkowski: *MKl* (7 Bde.). — Biographie: Karl Lessings Leben seines Bruders (Berl. 1793) neu herausg. von Otto Lachmann: *Reclam* Nr. 2408. Th. W. Danzels grundlegendes, auch heute noch keineswegs veraltetes Werk „Lessing, sein Leben und seine Werke" (Leipz. 1849—53, 2 Bde.). Die neueste Forschung und im Gegensatze zu Danzels Schwerfälligkeit flotteste Darstellung in Erich Schmidts „Lessing. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften" (2. Aufl., Berl. 1899, 2 Bde.). Emil Grucker, Lessing (Par. 1886). R. M. Werner, Lessing (Leipz. 1908), knappe, doch ausgezeichnete Darstellung. — Arend Buchholtz, Geschichte der Familie Lessing (Berl. 1909, 2 Bde.). — Joh. Gottlob Schumann, Lessings Schuljahre (Trier 1884). C. Kundt, Lessing und der Buchhandel (Heidelb. 1907). Gideon Spicker, Lessings Weltanschauung (Leipz. 1883). Chr. Schrempf, Lessing als Philosoph (Stuttg. 1906). — Trefflichste Gesamtcharakteristik in W. Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung, S. 1—136 (2. Aufl., Berl. 1907). — Gustav Kettner, Lessings Dramen im Lichte ihrer und unserer Zeit (Berl. 1904). Hans Kinkel, Lessings Dramen in Frankreich (Darmst. 1908). — Aug. Lehmann, Forschungen über Lessings Sprache (Braunschweig 1875). Camille Pitollet, Contributions à l'Étude de L'Hispanisme de Lessing (Par. 1909). — Eine gehässige Schmähschrift, doch reich an Quellennachweisen, ist Paul Albrecht, Lessings Plagiate (Hamb. 1890/91, 6 Hefte). Erich Schmidt, Die Quellen der komischen Einfälle und Züge Lessings: Sitzungsberichte der Berliner Akademie, Bd. 21 (1897). — Jul. W. Braun, Lessing im Urteile seiner Zeitgenossen (Berl. 1884—97, 3 Bde.). C. Maddalena, Lessing e l'Italia (Rom 1904).

S. 155. **Juden:** Herbert Carrington, Die Figur des Juden in der dramatischen Literatur des 18. Jahrhunderts (Heidelb. 1897). Oskar Frankl, Der Jude in den deutschen Dichtungen des 15., 16., 17. Jahrhunderts (Leipz. 1905).

S. 155. Von gelehrten Sachen der Vossischen Zeitung (1751) herausg. von B. A. Wagner: *NdrB* Heft 5/6. Derselbe, Lessing-Forschungen (Berl. 1881). — Ernst Consentius, Ein Aufsatz Lessings im „Wahrsager" (Leipz. 1899). Derselbe, „Der Wahrsager", zur Charakteristik von Mylius und Lessing (Leipz. 1900). Derselbe, Lessing und die Vossische Zeitung (Leipz. 1902).

S. 156. **Nicolai** und **Mendelssohn:** Lessings Jugendfreunde, herausg. von Jak. Minor: *K* Bd. 72/73 (Nicolais „Abhandlung vom Trauerspiel" und Werther-Parodieen, Brawes „Brutus"). — Nicolais Leben und literarischer Nachlaß herausg. von L. F. G. von Göckingk (Berl. 1820). Briefe über den itzigen Zustand und der Kleine feyne Almanach herausg. von Gg. Ellinger: *NdrB* Heft 3 und Heft 1. Dazu K. Cleve, Nicolais feiner kleiner Almanach, ein Beitrag zur Geschichte der Würdigung des Volksliedes (Schwedt 1895). — Geblers und Ni-

colais Briefwechsel herausg. von Rich. M. Werner (Berl. 1888). Richard Schwinger, Nicolais Sebaldus Nothanker, ein Beitrag zur Geschichte der Aufklärung (Weim. 1897). F. Muncker, Ein Berliner über München: *JbM* Bd. 1, S. 173. — Mendelssohns gesammelte Schriften (Leipz. 1843—45, 7 Bde.). Phädon herausg. von J. Minor: *K* Bd. 73. *MV* Nr. 528/9. — Ungedrucktes und Unbekanntes von und über Mendelssohn herausg. von M. Kayserling (Leipz. 1883). — Th. W. Danzel, Mendelssohn: Gesammelte Aufsätze, S. 85—98 (Leipz. 1855). L. Goldstein, Mendelssohn und die deutsche Ästhetik (Königsb. 1904). F. Muncker, Mendelssohn und die deutsche Literatur: Zeitschrift für die Geschichte der Juden in Deutschland, Bd. 1, S. 45—64. L. Geiger, Die Juden und die deutsche Literatur: ebenda Bd. 1, S. 97, S. 321—365; Bd. 2, S. 297—374.

S. 158. **Lessings Übersetzungen** aus dem Französischen Friedrichs des Großen und Voltaires herausg. von Erich Schmidt (Berl. 1892).

S. 159. **Anfänge der bürgerlichen Dichtung.** Die grundlegende Untersuchung verdanken wir Danzel in seiner Lessing-Biographie Bd. 1, S. 287. Die Einwirkungen Richardsons auf den Roman des 18. Jahrhunderts untersuchte Erich Schmidt, Richardson, Rousseau und Goethe (Leipz. 1875). — Richardsons Clarissa. Ein Roman in Briefen. Auswahl von W. Meißner (Berl. 1908). — Elisab. Kretschmer, Gellert als Romanschriftsteller (Bresl. 1902). — Die unter dem Einfluß der „Sara Sampson" stehenden ersten deutschen Versuche im bürgerlichen Drama behandelt trefflich Aug. Sauers Monographie „Joachim W. v. Brawe, der Schüler Lessings": *QF* Bd. 40. John Block, Lessing und das bürgerliche Trauerspiel: *ZfdU* Bd. 18, S. 225 u. 321. Einseitig und oberflächlich ist Art. Elösser, Das bürgerliche Drama, seine Geschichte im 18. und 19. Jahrhundert (Berl. 1898). — Von den in Heinr. Bulthaupts Dramaturgie des Schauspiels, Bd. 1, S. 1—77 (10. Aufl., Oldenb. 1904), behandelten Dramen (Sara, Minna, Emilia, Nathan) sind die drei letzten auch von Heinr. Düntzer mit Erläuterungen versehen worden; dazu eine Einleitung „Lessing als dramatischer Dichter" (Leipz. 1883 bis 1895, 6 Hefte). Das Beste jedoch bietet Gust. Kettner (s. oben zu S. 154).

2. Die Literatur während und am Schlusse des Siebenjährigen Krieges. Lessings letzte Kämpfe. S. 162—192.

S. 162. **Friedrich der Große.** Auswahl aus seinen Schriften und Briefen herausg. von F. Lienhard: *BWS*; *MV* Nr. 796/97. — Heinr. Pröhle, Friedrich der Große und die deutsche Literatur (2. Ausg., Berl. 1878). Heinr. Rückert, Friedrich der Große und die deutsche Literatur: Kleinere Schriften, Bd. 1, S. 244 (Weim. 1877). Gg. Winter, Die Bedeutung Friedrichs des Großen, insbesondere sein Verhältnis zur deutschen Nationalliteratur: Nord und Süd, Januarheft 1892. K. Biedermann, Friedrich der Große und sein Verhältnis zur Entwickelung des deutschen Geisteslebens (Braunschw. 1859). L. Bernhard, Über den Einfluß Friedrichs des Großen auf die deutsche Literatur (Königsb. 1870, Programm). Dan. Jacoby, Friedrich der Große und die deutsche Literatur (Basel 1875). F. Muncker, Friedrich der Große und die deutsche Literatur: Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung, 1882, Nr. 36—40. Gottlieb Krause, Friedrichs des Großen Stellung zur deutschen Literatur und zu den deutschen Dichtern (Königsb. 1884, Programm). Alfred Schöne, Friedrich der Große und seine Stellung zur deutschen Literatur (Götting. 1884). Rich. Jul. George, Friedrich der Große und die deutsche Literatur: Deutsche Buchhändlerakademie 1885, Nr. 10. Arnold E. Berger, Friedrich der Große und die deutsche Literatur (Bonn 1890). P. Ssymank, Friedrich der Große und das deutsche Schrifttum: *ZfdU* Bd. 16, S. 324. Gg. Brandes, Voltaire in seinem Verhältnis zu Friedrich dem Großen und Rousseau (Berl. 1909). — Vgl. zu S. 125, 134, 167 und 180 und über des Königs Schrift de la littérature allemande zu S. 224.

S. 162. **Nationalgefühl.** Max Koch, Nationalität und Nationalliteratur (Berl. 1891). F. W. Behrens, Deutsches Ehr- und Nationalgefühl in seiner Entwickelung durch Philosophen und Dichter 1600 bis 1815 (Leipz. 1891). Max Jähns, Der Vaterlandsgedanke und die deutsche Dichtung (Berl. 1896). Alfred Schöne, Über die Entwickelung des Nationalbewußtseins (Königsb. 1888).

S. 163. **Preußisch-patriotische Lyriker** (Kleist, Ramler, Karschin) herausg. von F. Muncker: *K* Bd. 45.

S. 165. **Grenadierlieder** Gleims: *DLD* Nr. 4.

S. 165. **Karschin:** *Archiv* Bd. 11, S. 4. Th. Heinze, Die Karschin, eine biographisch-literarhistorische Skizze (Anklam 1866). Ersch und Grubers Enzyklopädie, Bd. 36, S. 147 (M. Koch).

S. 166. **Ramler:** Briefwechsel mit Gleim: *Lit-Ver* Bd. 242 u. 244. K. Schüddekopf, Ramler bis zu seiner Verbindung mit Lessing (Wolfenb. 1886). Albert Pick, Über Ramlers Odentheorie (Leipz. 1887).

S. 167. **Volkslieder** im Siebenjährigen Krieg: Gottlieb Krause, Friedrich der Große und die deutsche Poesie (Halle 1884) und *ZfdPh* Bd. 17, S. 2. — *Euph* Ergänzungsheft 4, S. 132.

S. 168. **Geßner:** Auswahl von Ad. Frey: *K* Bd. 41. Joh. Jak. Hottinger, S. Geßner (Zür. 1796);

dazu A. W. Schlegels Kritik: Sämtliche Werke, Bd. 10, S. 232 (Leipz. 1846). Heinr. Wölfflin, S. Geßner, mit ungedruckten Briefen (Frauenfeld 1889). — Aus dem Briefwechsel zwischen Geßner und Ramler: *ZvglL* Bd. 5, S. 96. — Herm. Henkel, über rhythmische Prosa in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts: *ZfdU* Bd. 12, S. 397. — H. Broglie, Die französische Hirtendichtung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in ihrem Verhältnis zu Geßner; Idyll und Conte champêtre (Leipz. 1903). Olav Kyrre-Olsen, Geszners Skrifter i Danmark og Norge (Bergen 1903). Berta Reed, The influence of Gessner upon English literature (Philadelphia 1905).

S. 169. Idylle und Schäferdichtung: Gust. Schneider, Über das Wesen und den Entwickelungsgang der Idylle (Hamb. 1893). G. Eskuche, Zur Geschichte der deutschen Idyllendichtung (Siegen 1894). W. Knögel, Voß' Luise und die Entwicklung der deutschen Idylle bis auf Heinrich Seidel (Frankf. a. M. 1904). G. Alb. Andreen, The Idyl in German Literature (Rock Island 1902). Willib. Nagel, Die deutsche Idylle im 18. Jahrhundert (Zür. 1889). R. Maack, Über Popes Einfluß auf die Idylle und das Lehrgedicht in Deutschland (Hamb. 1895). — Oskar Netoliczka, Schäferdichtung und Poetik im 18. Jahrhundert (Jena 1889). Fr. Rühle, Das deutsche Schäferspiel des 18. Jahrhunderts (Halle 1885). Fel. v. Kozlowski, Die Schäferpoesie und der junge Goethe: *ZfdU* Bd. 22, S. 50. — Rob. Hallgarten, Die Anfänge der Schweizer Dorfgeschichte (Münch. 1906).

S. 169. Huber: Hans Heiß, Der Übersetzer und Vermittler Michael Huber (Erlang. 1907).

S. 170. Brawe: „Brutus" herausg. von Jak. Minor: *K* Bd. 72. Aug. Sauer, Brawe, der Schüler Lessings: *QF* Bd. 40. — **Cronegk:** „Olint und Sophronia": *K* Bd. 72. W. Gensel, Cronegk, sein Leben und seine Schriften (Berl. 1894).

S. 170. Weiße: „Richard III." und „Der Teufel ist los" herausg. von Jak. Minor: *K* Bd. 72. Richard III.: *DLD* Nr. 130. — Selbstbiographie: Leipz. 1806. — Briefe an Ramler: Herrigs Archiv, Bd. 77, S. 1; Briefe an Böttiger und Nachweise von Briefen: *Archiv* Bd. 9, S. 309 u. 453; an Bertuch: *ZvglL* Bd. 10, S. 235; an Uz: Stuttgarter Morgenblatt 1840, Nr. 283—302. — Jak. Minor, Weiße und seine Beziehungen zur deutschen Literatur (Innsbruck 1880). L. Göhring, Die Anfänge der deutschen Jugendliteratur im 18. Jahrhundert (Nürnb. 1904).

S. 171. Hiller: *AdB* Bd. 12, S. 420 (Rochus v. Liliencron). K. M. Klob, Das deutsche Singspiel und Hiller: Beiträge zur Geschichte der komischen Oper, S. 15—27 (Berl. 1903).

S. 173. Lessings Faust: Kuno Fischer, Lessing als Reformator (Minna, Faust, Emilia; 2. Aufl., Stuttg. 1904). E. Schmidt: *JbG* Bd. 2, S. 65. W. Creizenach, Der älteste Faustprolog (Krakau 1887).

S. 174. Winckelmann: Werke (Stuttg. 1847, 2 Bde.). Gedanken über die Nachahmung: *DLD* Nr. 20. — Briefe an seine Freunde herausg. von K. Wilh. Daßdorf (Dresd. 1777, 2 Bde.); an seine Züricher Freunde (Freiberg 1882); an Hier. Dietr. Berendis in Goethes herrlichem Buche „Winkelmann und sein Jahrhundert" (Tübing. 1805). — Herder, „Denkmahl Joh. Winkelmanns" (1777): Suphans Ausgabe, Bd. 8, S. 437. — Von K. Justis klassischem Werke „Winckelmann, seine Werke und seine Zeitgenossen" ist die erste Fassung (Leipz. 1866 bis 1872, 2 Bde.) der Umarbeitung von 1898 vorzuziehen. Fr. Noack, Deutsches Leben in Rom 1700 bis 1900 (Stuttg. 1907). Paul Peteut, Jean Baptiste Dubos (Tramelan 1902). — Helene Stöcker, Zur Kunstanschauung des 18. Jahrhunderts. Von Winckelmann bis zu Wackenroder: *Pal* Bd. 26. — Winckelmanns Ansichten vertritt sein Freund, der Maler Raphael Mengs, in den „Gedanken über die Schönheit und den Geschmack" (1762): *Reclam* Nr. 627. Otto Harnack, Mengs' Schriften und ihr Einfluß auf Lessing und Goethe: *ZvglL* Bd. 6, S. 267. — Öser: Alfons Dürr, A. Fr. Öser, ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts (Leipz. 1879).

S. 178. Laokoon: Hugo Blümner gibt in der reichhaltigen Einleitung zu seiner Ausgabe (2. Aufl., Berl. 1880) einen Überblick der internationalen Streitfrage von Simonides bis Winckelmann. Kleinere, sehr gut erläuternde Ausgabe von W. Cosack (4. Aufl., Berl. 1890). *MV* Nr. 25—27. — Kunstgeschichtliches Anschauungsmaterial zu Lessings Laokoon von Jul. Ziehen (Bielef. 1899). — Heinr. Fischer, Lessings Laokoon und die Gesetze der bildenden Kunst (Berl. 1887). Ad. Frey, Die Kunstform des Lessingschen Laokoon (Stuttg. 1905). Ernst Elster, Das 16. und 17. Kapitel in Lessings Laokoon: *ZvglL* Bd. 13, S. 135. — Frank Egbert Bryant, On the Limits of descriptive Writing (Michigan 1906). Gg. Haar, Parenthesen zu Lessings Laokoon (Hannov. 1908).

S. 179. Gluck: Ad. Bernh. Marx, Gluck und die Oper (Berl. 1863, 2 Bde.). L. Nohl, Gluck und Wagner (Münch. 1870). Heinr. Bulthaupt, Dramaturgie der Oper, Bd. 1, S. 1—84 (2. Aufl., Leipz. 1902). F. Liszt, Orpheus von Gluck: Gesammelte Schriften, Bd. 3, Abt. I, S. 1 (Leipz. 1881). K. Th. v. Heigel, Gluck und Piccini: Historische Vorträge und Studien, 3. Folge (Münch. 1887). — W. Caspari, Gegenstand und Wirkung der Tonkunst nach der Ansicht der Deutschen im 18. Jahrhundert (Erlangen 1903).

S. 180. **Friedrich der Große und Lessing**, von W. Schütte (Braunschw. 1881). Xanthippus (F. Sandvoß), Berlin und Lessing, Friedrich der Große und die deutsche Literatur (Münch. 1886). Rich. Fisch, Generalmajor Stille und Friedrich der Große contra Lessing (Berl. 1885). Rich. Förster, Johann Jakob Reiske und Friedrich der Große (Bresl. 1891).

S. 180. **Minna von Barnhelm**: Gust. Kettner, Über Lessings Minna (Berl. 1896). Stefan Grudzinski, Minna und (de Lachaussées) l'École des Amis (Krakau 1896); dasselbe Verhältnis untersucht G. Bröse, Eine der Quellen Lessings für Minna (Naumb. 1902). J. Wihan, Lessings Minna und Goldonis Lustspiel „Un curioso accidente" (Prag 1903). K. Elze, Zu Minna: Vermischte Blätter, S. 93 (Köthen 1875). K. Hayo v. Stockmayr, Das deutsche Soldatenstück des 18. Jahrhunderts seit Lessings Minna (Weim. 1898).

S. 181. **Chodowiecki**: Wolfgang von Öttingen, D. Chodowiecki, ein Berliner Künstlerleben im 18. Jahrhundert (Berl. 1895).

S. 181. **Hamburgische Dramaturgie**: Kommentierte Ausgabe von Fr. Schröter und Rich. Thiele (Halle 1878); Ausgabe für Schule und Haus von denselben (Halle 1895). *MV* Nr. 725—731. — W. Cosack, Materialien zur Hamburgischen Dramaturgie (2. Aufl., Paderb. 1891). — Flugschriften über das Hamburger Nationaltheater herausg. von Heinr. Stümcke als Anhang zu Löwens „Geschichte des deutschen Theaters" (Berl. 1905; s. zu S. 182). — R. Thiele, Der Theaterzettel der Hamburger Entreprise, 1. (einziges) Heft (Erfurt 1895). M. v. Waldberg, Studien zu Lessings Stil in der Dramaturgie (Berl. 1882). Artur Böhtlingk, Shakespeare und unsere Klassiker, Bd. 1 „Lessing" (Leipz. 1909). Eliel Aspelin, Lamottes Abhandlungen über die Tragödie, verglichen mit Lessings Dramaturgie: *ZvglL* Bd. 13, S. 1 u. 269. Fr. Düsel, Der dramatische Monolog in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts und in den Dramen Lessings: *ThF* Bd. 14. Hans Oberländer, Die geistige Entwickelung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert: *ThF* Bd. 15. — Joh. Böhm, Die dramatischen Theorien Pierre Corneilles (Berl. 1901).

S. 182. **Löwen**: Geschichte des deutschen Theaters und Flugschriften über das Hamburger Nationaltheater herausg. von Heinr. Stümcke (Berl. 1905): Neudrucke literarhistorischer Seltenheiten Heft 8. — Ossip Potkoff, Joh. Fr. Löwen, der erste Direktor eines deutschen Nationaltheaters. Sein Leben, seine literarische und dramatische Tätigkeit (Heidelb. 1904).

S. 182. **Ekhof und Gotter**: Briefe Ekhofs herausg. von L. Geiger (Berl. 1905). Herm. Uhde, K. Ekhof: Gottschalls Neuer Plutarch, Bd. 4, S. 119 bis 238 (Leipz. 1867). Herm. v. Schmid, Lessing und Ekhof (Münch. 1879). — Über Ekhofs Stellung in der Schönemannschen Truppe vgl. zu S. 101. — Rud. Schlösser, Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne: *ThF* Bd. 13. Derselbe, Gotter, sein Leben und seine Werke, Beitrag zur Geschichte der Bühnen und Bühnendichtung: *ThF* Bd. 10. Derselbe, Zur Geschichte und Kritik von Gotters Merope (Leipz. 1890). Gotters Gedichte (Auswahl) herausg. von M. Mendheim: *K* Bd. 135, I, S. 70. — Rich. Hodermann, Geschichte des Gothaischen Hoftheaters 1775 bis 1779: *ThF* Bd. 9.

S. 183. **Emilia Galotti**: Em. Grosse, Zur Kritik des Textes: *Archiv* Bd. 11, S. 366. Mich. Bernays, Über den Charakter der Emilia: Kleine Schriften, Bd. 3, S. 187 (Leipz. 1899). A. Wiskemann, Die Katastrophe in Lessings Emilia (Marb. 1883). — Rekonstruktionsversuch der dreiaktigen Leipziger Bearbeitung von R. M. Werner, Lessings Emilia (Berl. 1883).

S. 186. **Eva König**: Briefwechsel zwischen Lessing und seiner Frau herausg. von Alfred Schöne (2. Aufl., Leipz. 1885). F. Muncker, Eine Hauptquelle für Lessings Tagebuch seiner italienischen Reise: Germanistische Abhandlungen für Herm. Paul, S. 181 (Straßb. 1902). O. v. Heinemann, Zur Erinnerung an Lessing, Briefe und Aktenstücke (aus den Wolfenbütteler Jahren; Leipz. 1870); dazu M. Bernays: Kleine Schriften, Bd. 3, S. 207 (Leipz. 1899).

S. 186. **Lessings theologische Kämpfe**: Fragmente des Wolfenbüttelschen Ungenannten (5. Aufl., Berl. 1895). Dav. Fr. Strauß, Herm. Samuel Reimarus und seine Schutzschrift für die vernünftigen Verehrer Gottes: Gesammelte Schriften, Bd. 5, S. 229—409 (Bonn 1877). — Goezes Streitschriften gegen Lessing: *DLD* Nr. 43. — K. Schwarz, Lessing als Theologe (Halle 1854). Ed. Zeller, Lessing als Theolog: Vorträge und Abhandlungen, Bd. 2, S. 283—327 (Leipz. 1877). K. Hebler, Lessing-Studien (Bern 1862). — Benedikt Brandl, Lessings Fragmentenstreit (Pilsen 1908, Programm).

S. 189. **Nathan der Weise**: Fr. Naumann, Literatur über Lessings Nathan der Weise (Dresd. 1867). W. Wackernagel, Lessings Nathan der Weise: Kleine Schriften, Bd. 2, S. 452 (Leipz. 1873). Dav. Fr. Strauß, Lessings Nathan der Weise (1860): Gesammelte Schriften, Bd. 2, S. 43—82 (Bonn 1876). Kuno Fischer, Lessings Nathan der Weise, die Idee und der Charakter der Dichtung dargestellt (4. Aufl., Stuttg. 1896). Gustav Kettner, Über den religiösen Gehalt von Lessings Nathan der Weise (Naumb. 1898). Jak. Caro, Lessing und Swift (Jena 1869). Ed. Belling, Die Metrik Lessings (Berl. 1887). — Die Fortsetzungen, Nachahmungen und Travestien

von Lessings Nathan herausg. von Heinr. Stümcke: *ThG* Bd. 4.

3. Wieland und seine Schule. Der Roman. Die Aufklärung in Österreich. S. 192—220.

S. 192. Wieland. Von seinen „Sämtlichen Werken" hat Wieland selbst noch eine prachtvolle Quart- und eine einfachere Oktavausgabe (Leipz., Göschen, 1794—1802, 36 Bde.) hergestellt, zu denen noch 6 Ergänzungsbände kamen. Dann gab sein Biograph J. G. Gruber die „Sämtlichen Werke" heraus (Leipz. 1818—28, 53 Bde.). Ergänzungen dazu brachte die von Heinr. Düntzer biographisch eingeleitete Hempelsche Ausgabe (Berl. 1879, 40 Tle.). Eine kritische Gesamtausgabe, die, wie schon Goethe gewünscht hat, Wielands fortwährende Änderungen an seinen Schriften anschaulich macht, wird von der deutschen Kommission der k. preuß. Akademie der Wissenschaften in 3 Abteilungen: Werke, Übersetzungen, Briefe, in 50 Bänden herausgegeben (Berl. 1909 f.). — Von den ausgewählten Werken ist Heinr. Pröhles Ausgabe, *K* Bd. 51—57, nicht genügend, sehr gut dagegen in Auswahl und Einleitungen sind Gotthold Klees 4 Bde.: *MKl*, und W. Bölsches 4 Bde.: *HKl*; herausg. von F. Daibel (Leipz., Inselverlag, 1907, 3 Bde.). — Briefe: gleichzeitig gaben des Dichters Sohn Ludwig Wieland eine „Auswahl denkwürdiger Briefe" (Wien 1815, 2 Bde.) und Wielands Schwiegersohn H. Geßner „Ausgewählte Briefe" (Zür. 1815/16, 4 Bde.) heraus. Briefe enthalten auch: Heinr. Funk, Beitrag zu Wielands Biographie (Freiburg 1882) und Rob. Keil, Wieland und Reinhold (Leipz. 1885). Briefe an Sofie La Roche herausg. von F. Horn (Berl. 1820) und von Rob. Hassenkamp (Stuttg. 1894). Briefe an Breitinger, Eschenburg, Gleim, Göschen, Iselin, Lavater: *Archiv* Bd. 4, S. 16 u. 300; Bd. 5, S. 191; Bd. 9, S. 427; Bd. 13, S. 188 u. 498; Bd. 15, S. 263. — Biographie: die schönste und treffendste Charakteristik bietet Goethes Logenrede vom 28. Febr. 1818: *MKl* Goethe, Bd. 28, S. 321. Über Wielands Verhältnis zu Goethe Heinr. Düntzer, Freundesbilder aus Goethes Leben, S. 288—414 (Leipz. o. J.). Die zweitbeste Charakteristik bietet W. Bölsches Einleitung: *HKl* (1903). J. G. Gruber, Wielands Leben, mit ungedruckten Briefen (Leipz. 1827/28, 4 Bde.). C. W. Böttiger, Wieland nach seiner Freunde und seinen eigenen Äußerungen: Raumers Historisches Taschenbuch, Bd. 10 (1839), S. 359—464. Jos. W. Löbell, Wieland (Braunschw. 1858): Die Entwickelung der deutschen Poesie von Klopstock bis Goethe, Bd. 2. L. E. Hallberg, Wieland. Étude littéraire (Par. 1869). *AdB* Bd. 42, S. 400—419 (Koch). — Emil Ermatinger, Die Weltanschauung des jungen Wieland. Ein Beitrag zur Geschichte der Aufklärung (Frauenfeld 1907). Über die Bildnisse Wielands: P. Weizsäcker (Stuttg. 1893). — Jugend: L. F. Ofterdinger, Wielands Leben und Wirken in Schwaben und in der Schweiz (Heilbr. 1887). Rich. Hoche, Ein Schulheft Wielands (Leipz. 1865). L. Hirzel, Wieland und Martin und Regula Künzli [in Winterthur] (Leipz. 1891). Einzelheiten: *Archiv* Bd. 3, S. 131; Bd. 6, S. 92; Bd. 13, S. 485. — L. Hirzel, Wielands Beziehungen zu den deutschen Romantikern: *U* Heft 4.

S. 193. Wielands Hermann. Moralische Briefe: das hexametrische Epos vollständig zum erstenmal veröffentlicht durch F. Muncker: *DLD* Nr. 6. Matthäus Döll, Die Einflüsse der Antike auf Wielands Hermann (Münch. 1897). Derselbe, Benutzung der Antike in Wielands moralischen Briefen: *StvglL* Bd. 8, S. 401.

S. 194. Wielands Unterricht: Geschichte der Gelehrtheit, 1757 von Wieland seinen Schülern diktiert, herausg. von L. Hirzel (Frauenfeld 1891); dazu *Archiv* Bd. 11, S. 378; Bd. 12, S. 795; Bd. 13, S. 220.

S. 195. P. J. J. Schädelin, Julie Bondeli, die Freundin Rousseaus und Wielands (Bern 1838). Ed. Bodemann, Julie v. Bondeli und ihr Freundeskreis (Hannov. 1874).

S. 198. Wieland und die Revolution: Harald v. Koskull, Wielands Aufsätze über die französische Revolution (Riga 1901). — Timoth. Klein, Rousseau und Wieland: *ZvglL* Bd. 3, S. 425; Bd. 4, S. 129. Vgl. auch zu S. 200 Oskar Vogt.

S. 199. Wielands Shakespeare: Marie Joachimi-Dege, Wielands Shakespeare-Übersetzung: *U* Heft 12. Markus Simpsons Vergleichung der Wielandschen Shakespeare-Übersetzung mit dem Originale (Münch. 1898) ist in Betrachtung von Einzelheiten stecken geblieben. Bernh. Seuffert, Wielands, Eschenburgs und Schlegels Shakespeare-Übersetzungen: *Archiv* Bd. 13, S. 229 u. 498. Aug. Köllmann, Wieland und Shakespeare, mit besonderer Berücksichtigung der Übersetzung des Sommernachtstraums (Remscheid 1896). Leop. Wurth, Zu Wielands, Eschenburgs und Schlegels Übersetzungen des Sommernachtstraums (Budw. 1897). *JbSh* Bd. 17, S. 83. Württembergische Vierteljahrshefte 1883, S. 36. Rud. Ischer, Ein Beitrag zur Kenntnis von Wielands Übersetzungen: *Euph* Bd. 14, S. 242. — Herm. Uhde-Bernays, Der Mannheimer Shakespeare, Beitrag zur Geschichte der ersten deutschen Shakespeare-Übersetzungen (Berl. 1902). — Für Schlegels Übersetzung vgl. zu S. 347.

S. 200. **Wielands Dramen:** Ed. Stilgebauer, Wieland als Dramatiker: *ZvglL* Bd. 10, S. 300. Jos. Ettlinger, Klementine von Poretta und ihr Vorbild: *ZvglL* Bd. 4, S. 434. Gg. Ellinger, Alkeste in der modernen Literatur (Halle 1885).

S. 200. **Wielands Romane:** Fel. Bobertag, Wielands Romane, ein Beitrag zur Geschichte und Theorie der Prosadichtung (Bresl. 1881). Ernst Ranke, Zur Beurteilung Wielands (Marb. 1885), das Beste über Wielands Romandichtung. F. Thalmayr, Über Wielands Klassizität, Sprache und Stil (Pilsen 1894). — Einzelne Romane: Don Silvio: Untersuchungen von A. Martens (Halle 1901). — Agathon: über die zwei ersten Ausgaben Gustav Wilhelm in der Festschrift des deutschen akademischen Philologen-Vereins (Graz 1896). Jos. Scheidl, Die persönlichen Verhältnisse Wielands im Agathon und die Beziehung zu den antiken Quellen: *ZvglL* Bd. 4, S. 385. — Goldner Spiegel: G. Breucker, Preußische Jahrbücher, August 1888. Ad. Langguth, Neue literarische Blätter, 1896, Heft 10. Oskar Vogt, Der goldne Spiegel und die Entwickelung der politischen Ansichten Wielands: *FM* Bd. 26. — Abderiten: Bernhard Seuffert, Wielands Abderiten (Berl. 1878).

S. 200. **Sterne:** Harvey Waterman Thayer, Laurence Sterne in Germany. A Contribution to the Study of the literary Relations of England and Germany in the 18. Century: *StC* Bd. 2, Heft 1. — Fr. Bauer, Über den Einfluß Sternes auf Wieland (Karlsb. 1898). Aug. Behmer, Sterne und Wieland: *FM* Bd. 9. — Joh. Czerny, Sterne, Hippel und Jean Paul. Ein Beitrag zur Geschichte des humoristischen Romans in Deutschland: *FM* Bd. 27. — Stefan Vacano, Sterne und Heine (Berl. 1907).

S. 200. **Wielands Verhältnis zum Altertum:** Matthäus Döll, Wieland und die Antike (Münch. 1896). Ed. Stemplinger, Wielands Verhältnis zu Horaz: *Euph* Bd. 13, S. 473; vgl. zu S. 193. Hans Herchner, Die Kyropädie in Wielands Werken (Berl. 1892 und 1896, 2 Programme). Derselbe, Die Kyropädie in Wielands Werken: Ilbergs Neue Jahrbücher, 1896, S. 199. Jul. Steinberger, Lukians Einfluß auf Wieland (Götting. 1902).

S. 205. **Wielands epische Erzählungen:** Reinh. Köhler, Die Quelle von Hann und Gulpenheh; zu Clelia und Sinibald: *Archiv* Bd. 3, S. 416, und Bd. 5, S. 78. Hans Sittenberger, Untersuchungen zu Wielands komischen Erzählungen: *VLG* Bd. 4, S. 287. K. Otto Mayer, Die Feenmärchen bei Wieland: *VLG* Bd. 5, S. 374 u. 497. F. Muncker, Wielands Pervonte und dramatische Bearbeitungen des Pervonte: Sitzungsberichte der Münchener Akademie 1903, S. 121—211, und 1904, S. 81—92. F. Schlüter, Studien über die Reimtechnik Wielands (Marb. 1900). — Ludw. Hirzel, Wielands Beziehungen zu den deutschen Romantikern: *U* Bd. 4. W. Lenz, Wielands Verhältnis zu Spenser, Pope und Swift (Hersf. 1903).

S. 206. **Johann Georg Jacobi:** Sämtliche Werke (Zür. 1807—22, 8 Bde.); im 8. Bd.: Leben Jacobis von J. A. v. Ittner. — Ungedruckte Briefe von und an Jacobi mit Lebensabriß herausg. von E. Martin: *QF* Bd. 2.

S. 208. **Wielands Oberon:** mit Einleitung und Anmerkungen herausg. von Reinh. Köhler (Leipz. 1868). Heinr. Düntzer, Wielands Oberon (Erläuterungen, Bd. 2. Leipz. o. J.). Max Koch, Das Quellenverhältnis von Wielands Oberon (Marb. 1879). Kaspar Riedl, Huon de Bordeaux in Geschichte und Dichtung: *ZvglL* Bd. 3, S. 71. Bernh. Seuffert, Der Dichter des Oberon, Vortrag (Prag 1900). — Ad. Biach, Biblische Sprache und Motive in Wielands Oberon (Brüx 1897). Ch. J. Goodwin, Wielands Oberon und der griechische Roman des Achilles Tatius: *ZvglL* Bd. 13, S. 210.

S. 209. **Parodierendes Epos:** Ed. Grisebach, Die Parodie in Österreich: Gesammelte Studien, S. 175—213 (4. Aufl., Leipz. 1886). — Michaelis, sein Leben und seine Werke, von Ernst Reclam: *P* Bd. 3. — Blumauers sämtliche Werke (Wien 1884, 4 Bde.). Äneis herausg. von Fel. Bobertag: *K* Bd. 141. *MV* Nr. 368—370. Vgl. zu S. 214 (Österreich). — Alxinger herausg. von Heinr. Pröhle: *K* Bd. 57. Eug. Probst, Zur Erinnerung an Alxinger: *JbGr* Bd. 7, S. 171. — Die Jobsiade mit Proben aus Melchior Striegels und K. G. Prätzels komischen Epen herausg. von Fel. Bobertag: *K* Bd. 140. *MV* Nr. 274—277. Hans Dickerhoff, Die Entstehung der Jobsiade: *FF* Bd. 1, Heft 3.

S. 210. **Münchhausen:** K. Müller-Fraureuth, Die deutschen Lügendichtungen bis auf Münchhausen (Halle 1881). — *AdB* Bd. 23, S. 15.

S. 210. **Thümmel:** Sämtliche Werke (Leipz. 1856, 8 Bde.). — Wilhelmine: *K* Bd. 136; *DLD* Nr. 48. — Gedichte: *K* Bd. 145, I, S. 210. — Thümmels Leben von J. v. Gruner (Leipz. 1819). Rich. Kyrieleis, Thümmels Roman ‚Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich': *BMb* Heft 9.

S. 211. **Bode:** Jos. Wihan, Bode als Vermittler englischer Geisteswerke in Deutschland: *StPr* Heft 3. Hans Krieg, Bode als Übersetzer von Fieldings ‚Tom Jones' (Greifsw. 1909).

S. 211. **Musäus:** Neudruck der Volksmärchen: *K* Bd. 57; *MV* Nr. 225—230 und Nr. 621/22. Werke (Berl. 1909, 5 Bde.). — Ad. Stern, Beiträge zur Literaturgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts, S. 129—174 (Leipz. 1893).

S. 211. Roman: Rud. Fürst, Die Vorläufer der modernen Novelle im 18. Jahrhundert (Halle 1897). — Deutsche Erzähler des 18. Jahrhunderts (Sturz, Chr. Leberecht Heyne, Meißner, Joh. Chr. L. Haken, Fr. Rochlitz, Karl Große) herausg. von Rud. Fürst: *DLD* Nr. 66/69.

S. 211. Meißner: Rud. Fürst, Meißners Leben und Schriften (Stuttg. 1894).

S. 212. Langbein: Proben seiner Gedichte: *K* Bd. 135, I, S. 102. — Hartwig Jeß, Langbein und seine Verserzählungen: *FM* Bd. 21.

S. 212. Hermes: Konstantin Muskalla, Hermes. Ein Beitrag zur Kultur- und Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts: wird 1910 in den *BBr* erscheinen.

S. 212. Laroche: Rudolf Asmus, G. W. de la Roche, ein Beitrag zur Geschichte der Aufklärung (Karlsr. 1899). Ludmilla Assing, Sofie v. La Roche, die Freundin Wielands (Berl. 1859). Vgl. zu S. 192 (Briefe). K. Riedderhoff, Sofie La Roche, die Schülerin Richardsons und Rousseaus (Götting. 1895). Hugo Lachmanski, Die deutschen Frauenzeitschriften des 18. Jahrhunderts (Berl. 1900).

S. 213. Merkur und Museum: C. A. Burkhardt, Repertorium zu Wielands Merkur (Jena 1879). Herm. Böhnke, Wielands publizistische Tätigkeit (Oldenburg 1883). K. Buchner, Wieland und die Weidmannsche Buchhandlung (Berl. 1871). Derselbe, Wieland und Gg. Joachim Göschen (Stuttg. 1874); dazu *ZvglL* Bd. 10, S. 446. — Walter Hofstätter, Das Deutsche und Neue Deutsche Museum: *P* Bd. 12.

S. 214. Österreich: *Wurzbach.* — Von Maria Theresia bis zur Gegenwart: J. W. Nagl und Jak. Zeidler, Deutsch-österreichische Literaturgeschichte, Bd. 2 (begonnen Wien 1901). — Jaro Pawel, Die literarischen Reformen des 18. Jahrhunderts in Wien (Wien 1881). H. M. Richter, Aus der Messias- und Werther-Zeit (Wien 1882). Rob. Keil, Wiener Freunde (K. Leonhard Reinhold, Ignaz v. Born, Alxinger, Gottlieb Lor. Leop. Haschka): *BÖ* Bd. 2. Gust. Gugitz, Lorenz Leopold Haschka; Blumauer: *JbGr* Bd. 17, S. 32—127; Bd. 18, S. 27—135. — P. v. Hofmann-Wellenhof, Blumauer, literarhistorische Skizze aus dem Zeitalter der Aufklärung (Wien 1885). Rud. Binder, Joh. Nepomuk Vogel und die österreichische Ballade: *StPr* Heft 6. — Wiener Musenalmanach, s. zu S. 247.

S. 214. Denis: Ossians und Sineds Lieder mit J. v. Retzers Nachlese (Wien 1874, 6 Bde.); Auswahl herausg. von Rich. Hamel: *K* Bd. 48. P. v. Hofmann-Wellenhof, Denis, ein Beitrag zur deutsch-österreichischen Literaturgeschichte (Innsbr. 1881).

S. 216. Die Wiener Volksbühne und ihre Reform: Vgl. zu S. 93 (Harlekin). — Wiener Haupt- und Staatsaktionen herausg. von Rud. Payer von Thurn: *Lit-VerW* Bd. 10f. Stranitzkys Drama vom hl. Nepomuk herausg. von Fr. Homeyer: *Pal* Bd. 62. J. A. Stranitzkys „Lustige Reyßbeschreibung, aus Saltzburg in verschieden Länder" herausg. von Rich. M. Werner: *NdrW* Nr. 6. — K. Weiß, Die Wiener Haupt- und Staatsaktionen (Wien 1854). Joh. Schlager, Wiener Skizzen aus dem Mittelalter, Neue Folge (Wien 1839). Fr. Schlögel, Vom Wiener Volkstheater (Wien 1885). — Josef Kurz' „Prinzessin Pumphia": *NdrW* Nr. 2; dazu *ZvglL* Bd. 3, S. 368. Ferd. Raab, Joh. Jos. Felix v. Kurz, genannt Bernardon (Frankf. 1899). — Jos. v. Sonnenfels' „Briefe über die wienerische Schaubühne" und Chr. G. Klemms „Der auf den Parnaß versetzte grüne Hut": *NdrW* Nr. 7 u. 4. — K. v. Görner, Der Hans Wurst-Streit in Wien (Wien 1884). F. Kobetzky, Jos. und Franz v. Sonnenfels (Wien 1882). Willibald Müller, Jos. v. Sonnenfels, Studien aus dem Zeitalter der Aufklärung in Österreich (Wien 1882). — Ph. Hafners gesammelte Lustspiele herausg. von Jos. Sonnleithner (Wien 1812, 3 Bde.). Ernst Baum, Hafners Anfänge (Friedek 1908). Derselbe, Hafners ‚Reisende Komödianten' und die Wiener Gottschedianer: *Euph* Ergänzungsheft 8, S. 49—71.

S. 217. Burgtheater: Heinr. Laube, Das Burgtheater (Leipz. 1868, 2. Aufl. das. 1891). Rud. Lothar, Das Wiener Burgtheater (Leipz. 1899), und *Th* Bd. 5. — Al. v. Weilen, Zur Wiener Theatergeschichte 1629—1740 (Wien 1901). — Ernst M. Kronfeld, Das Schönbrunner Schloßtheater: *ThA* Bd. 1, S. 43; Bd. 2, S. 169.

S. 218. Ayrenhoff: Sämtliche Werke (Wien 1814, 6 Bde.). — Walter Montag, Ayrenhoff. Sein Leben und seine Schriften: *BM* Heft 6. Mich. Öftering, Voltaire und Ayrenhoff: *ZvglL* Bd. 13, S. 146.

S. 219. Mozart: von den willkürlich veränderten Texten hat Ernst v. Possart für die stilgetreuen Mozartaufführungen des Münchener Residenztheaters nach Mozarts Vorschriften wiederhergestellt: Figaros Hochzeit, So machen's alle, Entführung aus dem Serail, Don Giovanni, Zauberflöte (Münch. 1895—98). — Mozarts Briefe herausg. v. Ludw. Nohl (Salzb. 1865); Auswahl herausg. von K. Noak: *BWS.* — Konst. v. Wurzbach, Mozart-Buch (Wien 1869). H. Bulthaupt, Dramaturgie der Oper, Bd. 1, S. 85—258 (2. Aufl., Leipz. 1902). — W. Priebisch, Quellenstudien zu Mozarts ‚Entführung'. Ein Beitrag zur Geschichte der Türkenoper (Halle 1908). — K. Engel, Die Don Juan-Sage auf der Bühne (2. Aufl., Oldenb. 1888); dazu *ZvglL* Bd. 1, S. 392. Artur Farinelli, Don Giovanni, Note critiche (Turin 1896). E. v. Possart, Über die Neueinstudierung

des Mozartschen Don Giovanni (Münch. 1896). — Egon v. Komorzynski, Emanuel Schikaneder (Berl. 1901). Viktor Junk, Goethes Fortsetzung der Zauberflöte (und Quellennachweis für Schikaneders Dichtung): *FM* Bd. 12. Grillparzer, Der Zauberflöte zweiter Teil (1826): Sämtliche Werke, Bd. 13, S. 121 (Stuttg. 1892). — Karl Ditters von Dittersdorfs Lebensbeschreibung herausg. von Edgar Istel: *Reclam* Nr. 5103/4.

4. Popularphilosophen und Vertreter wissenschaftlicher Prosa. S. 220—231.

S. 221. **Abbt:** Vermischte Werke (mit Briefen; Berl. 1768—81, 6 Bde.). — Friedr. Nicolai, Ehrengedächtnis Thomas Abbts (Berl. 1768). Herder, Über Abbts Schriften. Der Torso von einem Denkmal, an seinem Grabe errichtet (Riga 1768): Suphans Ausgabe, Bd. 2. — Julius Geisler, Über die schriftstellerische Tätigkeit Abbts (Bresl. 1852). Edm. Pentzhorn, Th. Abbt (Berl. 1884).

S. 222. **Zimmermann:** Proben aus „Über die Einsamkeit" herausg. von Jak. Minor: *K* Bd. 73. — Goethes Schilderung in „Dichtung und Wahrheit" ist wenig zutreffend. — Ed. Bodemann, Zimmermann, sein Leben und ungedruckte Briefe von ihm (Hannov. 1878). Rud. Ischer, Zimmermanns Leben und Werke (Bern 1893).

S. 223. **Moser:** Oskar Wächter, Joh. Jak. Moser (Stuttg. 1885). Rich. Löbell, Der Anti-Necker Mercks und der Minister Fr. K. v. Moser (Darmst. 1896).

S. 223. **Möser:** Sämtliche Werke (mit Briefwechsel und Mösers Leben von Friedr. Nicolai) herausg. von L. R. Abeken (Berl. und Stettin 1842/43, 10 Bde.). *MV* Nr. 422—424. — K. Mollenhauer, Mösers Anteil an der Wiederbelebung des deutschen Geistes (Braunschw. 1896). Otto Hatzig, Möser als Staatsmann und Publizist (Hannov. 1909). Heinr. Schierbaum, Mösers Stellung zur Literatur des 18. Jahrhunderts: *BMb* Bd. 8. Reinhold Hofmann, Möser und die deutsche Sprache: *ZfdU* Bd. 21, S. 145 f.

S. 224. **Friedrich der Große** (vgl. die Nachweise zu S. 162) richtete 1780 an seinen Minister Graf Ewald Fr. von Hertzberg die Schrift: „De la Littérature allemande; des defauts qu'on peut lui reprocher; quelles en sont les causes; et par quels moyens on peut les corriger." Verdeutscht von Chr. W. Dohm: *DLD* Nr. 16. Justus Mösers Gegenschrift von 1781 „Über die deutsche Sprache und Literatur" herausg. von Ludw. Geiger: *DLD* Nr. 122. — Fr. Aug. Wolf, Über ein Wort Friedrichs II. von deutscher Verskunst (Berl. 1811). — Die Nachrichten über Goethes verlorene Verteidigungsschrift sichtete Bernh. Suphan, Friedrichs des Großen Schrift über die deutsche Literatur (Berl. 1888); dazu *ZvglL* Bd. 2, S. 482 (F. Sandvoß). — Reinh. Koser, König Friedrich der Große, Bd. 2, S. 597—601 (Stuttg. 1903). G. Gärtner, Über Friedrichs des Großen Schrift De la litt. allem. (Bresl. 1892). P. Meyer, Bemerkungen zu Friedrichs des Großen Schrift De la litt. allem. (Gladbach 1892). Alfred Boretius, Friedrich der Große in seinen Schriften (Berl. 1870).

S. 225. **Sturz:** Schriften (Leipz. 1779—82, 2 Bde.); kleine Schriften herausg. von F. Blei (Leipz. 1904). Gedichte: *K* Bd. 135, I, S. 208. — G. Jansen, Oldenburgs literarische und gesellschaftliche Zustände 1773—1811 (Oldenb. 1877). Max Koch, H. P. Sturz (Münch. 1879). E. Guglia, Sturz als Kunstschriftsteller: Allgemeine Kunst-Chronik 1886, Nr. 16. L. Bobé, Neue Beiträge zu Sturz' Lebensgeschichte: *VLG* Bd. 4, S. 450.

S. 225. **Lichtenberg:** Vermischte Schriften (Götting. 1844—46, 8 Bde.); Nachträge und Berichtigungen dazu von Fr. Lauchert, Lichtenbergs schriftstellerische Tätigkeit in chronologischer Übersicht (Göttingen 1893) und von Alb. Leitzmann, Aus Lichtenbergs Nachlaß (Weim. 1899). Auswahl: *K* Bd. 141; von Ad. Wilbrandt (Stuttg. 1893). Lichtenbergs Aphorismen nach den Handschriften herausg. von Alb. Leitzmann: *DLD* Nr. 123 u. 131. — Bemerkungen vermischten Inhalts: *MV* Nr. 665—668. — Briefe herausg. von Alb. Leitzmann und K. Schüddekopf (Leipz. 1901—04, 3 Bde.). Briefwechsel mit Goethe: *JbG* Bd. 18, S. 32; weitere Briefe: Lichtenbergs Mädchen (Münch. 1907). — Ed. Grisebach, Lichtenberg: Gesammelte Studien, S. 11—79 (4. Aufl., Leipz. 1886). Rich. M. Meyer, Swift und Lichtenberg (Berl. 1886).

S. 226. **Hippel:** Proben aus den „Lebensläufen": *K* Bd. 141; die „Lebensläufe" modernisiert von A. v. Öttingen (3. Aufl., Leipz. 1893). — „Über die Ehe": *MV* Nr. 441—443. — Walter v. Hippel, Geschichte der Familie v. Hippel (Berl. 1899). — Joh. Czerny, Sterne, Hippel und Jean Paul. Ein Beitrag zur Geschichte des humoristischen Romans in Deutschland: *FM* Bd. 27.

S. 227. **Knigge:** „Die Reise nach Braunschweig" herausg. von Fel. Bobertag: *K* Bd. 136. — „Umgang mit Menschen": *MV* Nr. 294—297.

S. 228. **Pestalozzi:** Auswahl herausg. von L. Gurlitt: *BWS*. Beste Auswahl der pädagogischen Schriften von P. Natorp: „Greßlers Klassiker der Pädagogik" Bd. 23—25 (Langensalza 1905). — K. Muthesius, Goethe und Pestalozzi: *JbG* Bd. 28, S. 173 (Leipz. 1908).

S. 229. **Engel:** Schriften (Berl. 1801—06, 12 Bde.). „Lorenz Stark": *K* Bd. 136. — Friedr.

Nicolai, Gedächtnisschrift auf Engel (Berl. 1806). K. Schröder, Engel (Schwerin 1897).

S. 229. **Garve:** Briefe an Chr. Fr. Weiße (Bresl. 1803, 2 Bde.); dazu *Archiv* Bd. 9, S. 457. — Dan. Jacoby, Schiller und Garve: *Archiv* Bd. 7, S. 95—145.

S. 230. **Forster:** Sämtliche Werke mit Briefwechsel und Charakteristik von Gg. Gottfr. Gervinus herausg. von Forsters Tochter (Leipz. 1843, 9 Bde.). — Ausgewählte (8) kleinere Schriften: *DLD* Nr. 46; dazu *ZvglL* Bd. 5, S. 397. Forsters „Ansichten vom Niederrhein": *MV* Nr. 926—933. — Briefe und Beiträge zur Kenntnis Forsters: Herrigs Archiv, Bd. 86, S. 129—216; Bd. 88, S. 1—46 u. 287; Bd. 89, S. 15—178; Bd. 92, S. 242—304; Bd. 93, S. 23. — Alb. Leitzmann, Forsters Beziehungen zu Goethe und Schiller: Herrigs Archiv, Bd. 88, S. 129 bis 156. Fr. Schlegel, Forster: Fragment einer Charakteristik der teutschen Klassiker (1797): Jugendschriften, Bd. 2, S. 119—139 (Wien 1882). Alb. Leitzmann, Forster, ein Bild aus dem Geistesleben des 18. Jahrhunderts (Halle 1893). — L. Geiger, Therese Huber, Leben und Briefe einer deutschen Frau (Stuttg. 1902).

III. Sturm und Drang. S. 232—317.

S. 232. Herm. Hettner, Die Sturm- und Drangperiode (4. Aufl., Braunschw. 1894). A. F. C. Vilmars Vortrag „Die Genieperiode" (Marb. 1872) geht von völlig irrigen Voraussetzungen aus und kann nichts lehren. — A. Wohlthat, Zur Charakteristik und Geschichte der Genieperiode (Kiel 1893). — Emil Walther, Der Einfluß Shakespeares auf die Sturm- und Drangperiode (Chemn. 1890). Marie Joachimi-Dege, Shakespeare in der Sturm- und Drangzeit: *U* Heft 12. — Gust. Keckeis, Dramaturgische Probleme in Sturm und Drang: *U* Heft 11. — Ch. H. Clarke, Fielding und der deutsche Sturm und Drang (Freiburg 1897). — Fr. Hilsenbeck, Aristophanes und die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts (Berl. 1908).

S. 233. Eugen Wolff, Die Sturm- und Drangkomödie und ihre fremden Vorbilder: *ZvglL* N. F., Bd. 1, S. 192 u. 329. — Karl Lessings „Maitresse": *DLD* Nr. 28, herausg. von E. Wolff. Derselbe, Karl Gotthold Lessing (Berl. 1886).

S. 234. **Genie:** Rud. Hildebrands gehaltvolle Zusammenstellungen in den beiden Artikeln „Geist" und „Genie" im Grimmschen Wörterbuch, Bd. 4, II, Spalte 2622 und 3396.

S. 234. **Kaufmann:** Heinr. Düntzer, Kaufmann, der Apostel der Geniezeit (Leipz. 1882). — Neudruck des „Plimplamplasko" in Aug. Langemessers Beitrag zur Geschichte der Genieperiode: Jak. Sarasin, der Freund Lavaters, Lenzens und Klingers (Zür. 1899). — „Das Geniewesen, ein Lustspiel in fünf Aufzügen" (304 S. 8°; Frankf. u. Leipz. 1781).

S. 235. **Lyrik:** Heinr. Spiero, Geschichte der deutschen Lyrik seit Claudius (Leipz. 1909). Erwin Kircher, Volkslied und Volkspoesie in der Sturm- und Drangzeit (Straßb. 1902): Sonderabdruck aus Kluges „Zeitschrift für deutsche Wortforschung". Heinr. Lohre, Von Percy zum Wunderhorn, Beitrag zur Geschichte der Volksliederforschung in Deutschland: *Pal* Bd. 22. Rud. Tombo, Ossian in Germany: *StC* Bd. 1, Heft 2. Ludw. Chr. Stern, Die Ossianischen Heldenlieder: *ZvglL* Bd. 8, S. 51, 71 u. 143.

1. Herder. Die Barden und die Göttinger Dichter. S. 236—260.

S. 236. **Barden:** R. Hamel, Klopstocks Hermannsschlacht und das Bardenwesen des 18. Jahrhunderts: *K* Bd. 48 (Auswahl aus Denis und Kretschman, Gerstenbergs Skalde, Ugolino und Einzelnes). — Eugen Ehrmann, Die bardische Lyrik im 18. Jahrhundert (Halle 1892). — Hofmann-Wellenhofs Denisbiographie s. zu S. 214.

S. 236. **Gerstenberg:** Vermischte Schriften von ihm selbst gesammelt (Altona 1815/16, 3 Bde.); Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur herausg. von Alex. v. Weilen: *DLD* Nr. 29/30. Gerstenbergs Rezensionen in der Hamburgischen Neuen Zeitung 1767—71 herausg. von Ottokar Fischer: *DLD* Nr. 128. — Max Koch, Sturz, nebst einer Abhandlung über die schleswigischen Literaturbriefe (Münch. 1879). Paul Döring, Der nordische Dichterkreis und die Schleswiger Literaturbriefe (Sonderb. 1880).

S. 237. **Kretschman:** Sämtliche Werke (Leipz. 1784—1805, 7 Bde.). — F. H. Knothe, Kretschman, ein Beitrag zur Geschichte des Bardenwesens (Zittau 1858). Ersch-Grubers Enzyklopädie, Bd. 39, S. 342 (Koch).

S. 238. **Schönborn:** J. Rist, Schönborn und seine Zeitgenossen (Hamb. 1836). K. Weinhold, Schönborns Aufzeichnungen über Erlebtes (Kiel 1870).

S. 239. **Hamann:** Schriften herausg. von Fr. Roth (Berl. 1821—43, 8 Teile). — C. H. Gildemeister, Hamanns Leben und Schriften (Gotha 1875, 6 Bde.); der 5. Band enthält Hamanns Briefwechsel mit Fr. H. Jacobi, der 6. Band Studien über Hamanns Verhältnis zu Kant, Herder, Goethe, Fr. v. Moser, Jacobi, Lavater, Lessing, Hegel. Herders Briefe an Hamann herausg. von Otto Hoffmann (Berl. 1889). — Weniger Schwierigkeiten als Gildemeisters schwerfälliges Werk bietet Moritz Petri, Hamanns Schriften und Briefe im Zusammenhange

seines Lebens erläutert (Hannov. 1872—74, 4 Bde.). Jak. Minor, Hamann in seiner Bedeutung für die Sturm- und Drangperiode (Frankf. a. M. 1881). — Rud. Unger, Hamanns Sprachtheorie im Zusammenhange seines Denkens. Grundlegung zu einer Würdigung der geschichtlichen Stellung des Magus im Norden (Münch. 1905).

S. 240. **Herder:** Nach Herders Tode besorgte seine Witwe zwischen 1805 und 1820 die erste, bei Cotta erschienene Sammlung seiner Werke, die dann 1827/30 etwas verändert, doch unter Beibehaltung der drei Abteilungen: Zur schönen Literatur und Kunst, Zur Religion und Theologie, Zur Philosophie und Geschichte (20, 18, 22 Bändchen) wiederholt wurde. Da nur die späteren Fassungen aufgenommen wurden, bieten diese „Sämtlichen Werke" kein Bild von Herders Entwickelung und geschichtlicher Stellung. Aber auch die von Heinr. Düntzer eingeleitete Hempelsche Ausgabe (Berl. o. J., 24 Tle.) vermochte diesen Mangel nicht zu überwinden; dies geschah erst durch die kritisch-historische Ausgabe der „Sämtlichen Werke" von Bernh. Suphan (Berl. 1877 bis 1909, 32 Bde.); gute fünfbändige Auswahl der „Werke" von Th. Matthias: *MKl*: kleine, aber praktische Auswahl (Reisejournal, Aufsätze über Shakespeare und Ossian, einige Volkslieder) in J. Löbers „Herderbuch" (Dresd. 1898): V. Valentins Deutsche Schulausgaben, Nr. 30. — Nachträge zu den Werken, zeitlich geordnete Briefe und biographische Nachrichten suchte Herders Sohn Emil zu „Herders Lebensbild" zu gestalten (Erlang. 1846). Weiteren Briefwechsel, auch mit Goethe und Schiller, brachten „Aus Herders Nachlaß" (Frankf. 1856/57, 3 Bde.) und „Von und an Herder" (Leipz. 1861, 3 Bde.), beide herausg. von Gottfried v. Herder und Heinr. Düntzer. — Biographisches: Karolinens „Erinnerungen aus dem Leben Herders" 1820 als Bd. 20—22 in Herders Sämtlichen Werken, Abteil. „Zur Philosophie". — H. Jorets tüchtiger Arbeit „Herder et la Renaissance littéraire en Allemagne au 18. Siècle" (Par. 1875) folgte 1880—85 Rud. Hayms klassisches Meisterwerk „Herder nach seinem Leben und seinen Werken" (Berl., 2 Bde.); einen gedrängten Auszug aus dem erschöpfenden großen Werke bietet Hayms trefflicher Herder-Artikel: *AdB* Bd. 13, S. 55—100. — Rich. Bürkner, Herder. Sein Leben und Wirken (Berl. 1904): Geisteshelden, Bd. 45. Ed. Grisebach, Herder: Gesammelte Studien, S. 80—107 (4. Aufl., Leipz. 1886). Eugen Kühnemann, Herders Leben (Münch. 1895). — K. Siegel, Herder als Philosoph (Stuttg. 1907). Heinr. Meyer-Benfey, Herder und Kant (Halle 1904). Irvin C. Hatch, Der Einfluß Shaftesburys auf Herder (Berl. 1900): Sonderabdruck aus *StvglL* Bd. 1, S. 68—119. Artur Farinelli, „L'umanità" di Herder e il concetto della „razza" nella storia evolutiva dello spirito (Catania 1908). — Arnold Berger, Der junge Herder und Winckelmann (Halle 1903): Sonderabdruck aus „Studien zur deutschen Philologie", Festschrift zur 47. Philologenversammlung. — Herders Verhältnis zu Drama und Musik: *BayrBl* Bd. 22 (1899), S. 230—265; Bd. 27 (1904), S. 11.

S. 241. **Herder und Nicolai:** O. Hoffmann, Herder-Funde aus Nicolais allgemeiner deutscher Bibliothek (Berl. 1888). Derselbe, Herders Briefwechsel mit Nicolai (Berl. 1887).

S. 242. **Karoline Flachsland:** Herders Briefwechsel mit seiner Braut: „Nachlaß", Bd. 3; mit seiner Gattin: Herders Reise nach Italien, herausg. von Gottfried v. Herder und Heinr. Düntzer (Gieß. 1859). — Rud. Wolf, Herder und Karoline Flachsland (Bartenstein 1884). Bernh. Suphan: Preußische Jahrbücher, Bd. 4, S. 54. K. Muthesius, Herders Familienleben (Berl. 1904).

S. 243. **Herder in Weimar:** Aus Herders Weimarer Leben berichten die Aufzeichnungen seines Hausgenossen Joh. Gg. Müller: „Aus dem Herderschen Hause", herausg. von Jak. Bächtold (Berl. 1881), und das „Weimarische Herderalbum" mit Herderschen Briefen an Karl August und Anna Amalia (Jena 1845). — Über Herders Verhältnis zur Freimaurerloge: L. Keller, Herder und die Kultgesellschaften des Humanismus (2. Aufl., Berl. 1904).

S. 244. **Von deutscher Art und Kunst:** herausg. von Hans Lambel: *DLD* Nr. 40. F. Piquet, La langue et le style de Herder dans l'extrait d'une correspondance sur Ossian et dans Shakespear: *Rg* Bd. 5, S. 1—54.

S. 244. **Volkslieder:** herausg. von K. Redlich (Berl. 1885): Suphans Ausgabe, Bd. 25. — Bernh. Suphan, Herders Volkslieder und Joh. v. Müllers „Stimmen der Völker": *ZfdPh* Bd. 3, S. 458, weist Müllers Benennung zurück. — A. Waag, Über Herders Übertragung englischer Gedichte (Heidelberg 1892). W. Grohmann, Herders nordische Studien (Berl. u. Rostock 1899). Dan. Jacoby, Zu Herders Liedern der Wilden: *ZfdA* Bd. 24, S. 236. Th. A. Fischer, Das deutsche und das englische Volkslied: Tennysonstudien, S. 1—40 (Leipz. 1905). — Curčin Milan, Das serbische Volkslied in der deutschen Literatur (Leipz. 1905). Oskar Masing, Serbische Trochäen. Eine Stiluntersuchung: *P* Bd. 10. Camilla Lucerna, Die südslavische Ballade von Asan Agas Gattin: *FM* Bd. 28; dazu *StvglL* Bd. 5, S. 366.

S. 244. **Herders Cid:** Gute Schulausgabe von W. Buchner (Essen 1892). — Heinr. Düntzers

Erläuterungen zum Cid (2. Aufl., Leipz. 1874) und zu den Legenden (Leipz. 1880). — Reinhold Köhler, Herders Cid und seine französische Quelle (Leipz. 1867). A. S. Vögelin, Herders Cid, die französische und spanische Quelle zusammengestellt (Heilbr. 1879).

S. 247. **Kalligone:** Günter Jacoby, Herders und Kants Ästhetik (Leipz. 1907).

S. 247. **Göttinger Hain:** Rob. Prutz, Der Göttinger Dichterbund (Leipz. 1841). K. Weinhold, Heinr. Chr. Boie (Halle 1868). — Der Göttinger Dichterbund (Voß, Hölty, Miller, Fr. L. Stolberg, Claudius) herausg. von Aug. Sauer: *K* Bd. 49 u. 50. — Joh. Crüger, Über Bundesbuch und Stammbücher des Hains: O. Sievers' Akademische Blätter, S. 600 (Braunschw. 1884). — Ad. Langguth, Christian Hieronymus Esmarch und der Göttinger Dichterbund (Berl. 1903). — Vgl. zu S. 249.

S. 247. **Musenalmanach:** Von dem geplanten Neudruck des Göttinger Musenalmanachs liegen nur die Jahrgänge 1770/72 vor: *DLD* Nr. 49, 52, 64. Die Mitarbeiter an dem Göttinger, Vossischen, Schillerschen und dem Schlegelschen Musenalmanach suchte K. Redlich festzustellen: „Versuch eines Chiffrenlexikons" (Hamb. 1875). Eine Auswahl aus den Dichtern des Musenalmanachs von 1770 bis 1806 stellte M. Mendheim zusammen: *K* Bd. 135. Hans Grantzow, Geschichte des Göttinger und Vossischen Musenalmanaches (Berl. 1909). — Über den Wiener Musenalmanach (1777—96) O. Rommel: *Euph* 6. Ergänzungsheft 1906. Über die schlesischen Musenalmanache erscheint demnächst eine Untersuchung von Rud. Herzog: *BBr.*

S. 248. **Voß:** Sämtliche Gedichte (Königsb. 1802, 6 Bde.; Auswahl letzter Hand Königsb. 1825, 4 Bde.). Poetische Werke (einschließlich der Homerübersetzung; Berlin o. J., Hempel, 5 Tle.). — Briefe von Joh. Heinr. Voß herausg. von Abraham Voß (Halberst. 1829—32, 4 Bde.). Briefe von Ernestine Voß an L. Abeken herausg. von Fr. Polle (Dresd. 1882/83, 2 Programme). — W. Herbst, Voß (Leipz. 1872—76, 2 Bde.).

S. 249. **Cramer:** Ludw. Krähe, K. Fr. Cramer und seine Amtsenthebung: *Pal* Bd. 44.

S. 249. **Stolberg:** Gesammelte Werke der Brüder Chr. und Fr. Leop. Stolberg (Hamb. 1827, 20 Bde.). — Briefe Fr. L. Stolbergs und der Seinigen an Voß herausg. von Otto Hellinghaus (Münst. 1891). — Th. Menge, Graf Fr. L. Stolberg und seine Zeitgenossen (Gotha 1862). — Heinr. Düntzer, Goethe und der Reichsgraf Fr. L. v. Stolberg (Abhandlungen zu Goethes Leben und Werken, Bd. 1, S. 1—31, Leipz. 1885), ist ungerecht gegen Stolberg. — W. Keiper, Fr. L. Stolbergs Jugendpoesie (Berl. 1893).

S. 253. **Vossens Luise:** reich erläuterte Ausgabe von K. Bindel (Gotha 1888). *MV* Nr. 271. — W. Knögel, Voß' Luise und die Entwicklung der deutschen Idylle bis auf Heinr. Seidel (Frankf. a. M. 1904).

S. 253. **Homerübersetzungen:** K. v. Reinhardstöttner, Der erste deutsche Übersetzer der Odyssee von 1537: *JbM* Bd. 1, S. 511. — Abdruck von Vossens Odyssee von 1781, mit einer Skizze der Verdeutschungsversuche Homers bis auf Voß, von Mich. Bernays (Stuttg. 1881). Gegen Bernays richtet sich zum Teil Adalb. Schröter, Geschichte der deutschen Homerübersetzung im 18. Jahrhundert (Jena 1882). Für die Beibehaltung des Hexameters trat ein W. Jordan, Homers Odysseuslied: Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung 1886, Nr. 72. — G. Legerlotz, Grundsätze für metrische Verdeutschung antiker Hexameterdichtungen: Berliner Philologische Wochenschrift 1888, Nr. 29—32. — O. Lüke, Bürgers Homerübersetzung (Norden 1891).

S. 254. **Hölty:** Den ursprünglichen Wortlaut der „Gedichte" stellte erst K. Halm in seiner durch Briefe bereicherten Ausgabe (Leipz. 1869) wieder her, nachdem er 1868 in den Sitzungsberichten der Münchener Akademie „Die Voßische Bearbeitung" untersucht hatte. O. Schiffel v. Fleschenberg, Hölty-Handschriften (Wien 1908). — Herm. Ruete, Hölty, sein Leben und Dichten (Guben 1883). L. A. Rhoades, Höltys Verhältnis zur englischen Literatur (Götting. 1892). — W. Söderhjelm, Petrarca in der deutschen Literatur (Helsingfors 1886).

S. 255. **Minnesang:** F. Mühlenpfordt, Einfluß der Minnesänger auf die Dichter des Göttinger Hains (Leipz. 1899). Rud. Sokolowsky, Der altdeutsche Minnesang im Zeitalter der deutschen Klassiker und Romantiker (Dortm. 1906).

S. 255 u. 273. **Miller:** Heinr. Kräger, Joh. Mart. Miller, ein Beitrag zur Geschichte der Empfindsamkeit (Brem. 1893). E. Schmidt, Aus dem Leben des Sigwart-Dichters: Charakteristiken, Bd. 1, S. 178 (2. Aufl., Berl. 1902).

S. 255. **Göckingk:** Auswahl von Jak. Minor: *K* Bd. 73. Briefe an Göckingk: *Euph* Bd. 14, S. 260.

S. 256. **Claudius:** Sämtliche Werke des Wandsbecker Boten (Hamb. 1775—1812, 8 Tle.); die 9. Originalausgabe (Gotha 1871, 2 Bde.) wurde durch K. Redlich um eine Nachlese vermehrt, wie Redlich auch die übrigen „poetischen Beiträge zum Wandsbecker Boten" sammelte, ihren Verfassern zuwies (Hamb. 1871) und „Jugendbriefe" von Claudius veröffentlichte (Hamb. 1881). Auswahl: *MV* 681—683. — Claudius' Lebensbild von W. Herbst (4. Aufl., Gotha 1878); dazu E. Mirow, Wandsbeck und das literarische Leben Deutschlands im 18. Jahrhundert

(Wandsb. 1898). — M. Schneiderreit, Claudius, seine Weltanschauung und Lebensweisheit (Berl. 1898). K. Betke, Claudius als Lyriker (Zu Rheine 1878).

S. 256. **Ballade und Romanze.** In jeder größeren Arbeit über Bürger und Uhland wie über Schillers und Goethes Lyrik ist darüber gehandelt. Die gründlichsten Arbeiten über die Geschichte der Ballade und Romanze lieferten: P. Holzhausen, Ballade und Romanze von ihrem ersten Auftreten in der Kunstdichtung bis zu ihrer Ausbildung durch Bürger (Halle 1882): Sonderabdruck aus: *ZfdPh* Bd. 15, S. 129 u. 297, G. Bonet Maury, Bürger et les Origines anglaises de la Ballade littéraire en Allemagne (Par. 1889). Val. Beyer, Die Begründung der ernsten Ballade durch Bürger: *QF* Heft 97. Anziehend in Form und Inhalt ist K. Lucaes Vortrag „Zur Geschichte der deutschen Balladendichtung" (1884): Aus deutscher Sprach- und Literaturgeschichte (Marb. 1889). Ant. Reichl, Die Symmetrie im Aufbau von Bürgers Balladen (Brüx 1896). — Ausschließlich „Die komischen Romanzen der Deutschen im 18. Jahrhundert" behandelt gut Camillo v. Klenze (Marb. 1891). Weniger dagegen bieten: C. C. Hense, Romanze und Ballade (2 Programme, Warburg 1878/79). P. Blume, Die Entwickelung der Balladendichtung in der deutschen Poesie (Lauenb. 1879). J. Goldschmidt, Die deutsche Ballade (Hamb. 1891). B. Nußbaum, Die Romanzenpoesie der Deutschen (Suczawa 1896).

S. 257. **Bürger:** Sämtliche Werke zuerst herausg. von K. Reinhard (Hamb. 1812, 6 Bde.), in einem Quartband von Aug. W. Bohtz (Götting. 1835 und wieder 1844). Sämtliche Werke, herausg. von Wolfgang v. Wurzbach: *HKl* (4 Bde., beste und vollständigste Ausgabe). Gedichte mit Erläuterungen herausg. von Aug. Sauer: *K* Bd. 78, von Arnold E. Berger: *MKl*. Schöner Neudruck der Gedichtausgabe von 1789 und nachgelassener Gedichte durch Ed. Grisebach (Berl. 1889, 2 Bde.). *MV* Nr. 272/3. — Briefe von und an Bürger herausg. von Ad. Strodtmann (Berl. 1874, 4 Bde.); dazu *VLG* Bd. 3, S. 62 u. 416, und Jul. Wahle, Bürger und Sprickmann: Festgabe für Rich. Heinzel, S. 191 (Weim. 1898). — Biographie: W. v. Wurzbach, Bürger, sein Leben und seine Werke (Leipz. 1900, sehr umfangreich). — Für Bürgers Amtmannsstellung urkundlich wichtige Darstellung von K. Gödeke „Bürger in Göttingen und Gelliehausen" (Hannov. 1873); ergänzt durch Edm. v. Uslar-Gleichen, Der Dichter Bürger als Justizamtmann des v. Uslarschen Patrimonialgerichts Altengleichen (Hannov. 1906). K. Schüddekopf, Von und über Bürger (o. O. 1895). Ed. Grisebach, Bürger: Gesammelte Studien, S. 108—174 (4. Aufl., Leipz. 1886). Bürgers Ehestandsgeschichte (1812, Neudruck Berl. 1904). Heinr. Pröhle, Abhandlungen über Goethe, Schiller, Bürger (Potsd. 1889). Die glänzendste Charakteristik Bürgers ist noch immer die 1800 von seinem dankbaren Schüler A. W. Schlegel verfaßte: Schlegels sämtliche Werke, Bd. 3, S. 64—139 (Leipz. 1846); dazu Herder, Suphans Ausgabe, Bd. 20, S. 377. S. auch zu S. 256 (Ballade und Romanze) und S. 253 (Homer).

S. 258. **Lenore:** E. Schmidt, Bürgers Lenore: Charakteristiken, Bd. 1, S. 199—248 (2. Aufl., Berl. 1902), mit Literaturangaben über „Lenore in England" von Al. Brandl. — K. Krumbacher, Ein Problem der vergleichenden Sagenkunde und Literaturgeschichte; Heinrich v. Wlislocki, Zur Lenorensage: *ZvglL* Bd. 1, S. 214; Bd. 11, S. 467. — Wilh. Wackernagel, Zur Erklärung und Beurteilung von Bürgers Lenore (1835): Kleine Schriften, Bd. 2, S. 399 (Leipz. 1873). — Otto Böckel über die Lenorensage in der Einleitung der „Deutschen Volkslieder aus Oberhessen", S. LXII (Marb. 1885). — W. Wollner, Der Lenorenstoff in der slawischen Volkspoesie: Archiv für slawische Philologie, Bd. 6, S. 239.

S. 259. **Schubarts,** des Patrioten, gesammelte Schriften und Schicksale (Stuttg. 1839/40, 8 Bde.); die beiden ersten Bände enthalten „Schubarts Leben und Gesinnungen" (*MV* Nr. 491—493), von ihm selbst im Kerker aufgesetzt. Die vollständigste Sammlung seiner „Gedichte" durch Gust. Hauff (Leipz. 1884): *Reclam* Nr. 1821/24. Auswahl: *K* Bd. 81. Ein Neudruck der „Deutschen Chronik" fehlt leider noch. — „Schubarts Leben in seinen Briefen" hat Dav. Fr. Strauß 1848 anziehend bearbeitet: Gesammelte Schriften, Bd. 8 u. 9 (Bonn 1878). Ad. Wohlwill, Beiträge zur Kenntnis Schubarts: *Archiv* Bd. 6, S. 342—391. Gust. Hauff schildert „Schubart in seinem Leben und seinen Werken" (Stuttg. 1885). Eugen Nägele, Aus Schubarts Leben und Wirken (Stuttg. 1888), veröffentlichte Neues aus Schubarts Geislinger Lehrerzeit. — Rud. Krauß, Schubart als Stuttgarter Theaterdirektor: Württembergische Vierteljahrschrift, Bd. 10, S. 252—279.

2. Der junge Goethe und sein Freundeskreis.
S. 260—292.

Goetheausgaben: Trotz seines Ärgers über die willkürliche Zusammenstellung seiner „Schriften" durch den Berliner Buchhändler Himburg (1775—1779, 4 Bde.) ging Goethe doch erst vor Antritt der italienischen Reise an eine eigene Sammlung. Den „Schriften" bei Göschen (Leipz. 1787—90, 8 Bde.) reihen sich „Neue Schriften" bei Unger (Berl. 1792

bis 1800, 7 Bde.) an. Die erste und zweite Gesamtausgabe der „Werke“ bei Cotta (Tüb. 1806—10, 13 Bde., und 1815—19, 20 Bde.). Von der Ausgabe letzter Hand, dritte Cottasche, die zugleich als Oktav- und als Taschenausgabe in Stuttgart und selbständig in Wien herauskam, besorgte Goethe zwischen 1827 und 1830 selber noch 40 Bände, 20 weitere folgten 1832—42; eine Quartausgabe in 4 Halbbänden besorgten 1836/37 Riemer und Eckermann (Stuttg., Cotta). Nach Erschließung des Goethe-Archivs begann 1887 in Weimar unter dem Schutze der Großherzogin Sofie die umfassende Ausgabe der Werke (50 Bde.), naturwissenschaftlichen Schriften (13 Bde.), Tagebücher (13 Bde.), Briefe (bis jetzt 46 Bde.). Diese Sofienausgabe ist bloß mit überreichem textkritischen Apparat, nicht mit sachlichen Erläuterungen ausgestattet. — Sämtliche Werke (Propyläen-Ausgabe), mit Auszügen aus Briefen und Tagebüchern, in zeitlicher Reihenfolge (Münch. 1909 f., 40 Bde.); dazu Goethe und Goethes Schriften in Bildern und Stichen aus der Zeit (3 Bde.). — Für weitere Leserkreise sind zu empfehlen die *K*-Ausgabe (1882—97, 36 Tle.) sowie die unter K. Heinemanns vorzüglich sachkundiger Leitung herausgegebenen 30 Bde. in *MKl* (1901—08) und die 40 Bde. der Cottaschen Jubiläumsausgabe (Stuttg. 1902—07), die beiden letzteren nicht ganz vollständig, aber durchaus genügend. Alle drei sind mit Kommentar ausgestattet; die von W. Vollmer überwachte Ausgabe in der Cottaschen Bibliothek der Welt-Literatur (1882—85, 36 Bde.) enthält Einleitungen von K. Gödeke. — Als Ergänzung aller Ausgaben und wichtigste Erläuterung ist zu rühmen: „Goethe über seine Dichtungen. Versuch einer Sammlung aller Äußerungen des Dichters über seine poetischen Werke“ von Hans Gerhard Gräf (Frankf. a. M. 1901 ff., bis jetzt 6 Bde.). — Auf Grund der Weimarischen Ausgabe lieferten Gerhard Gräf eine Auswahl „Aus Goethes Tagebüchern“ (Leipz. 1909), Ed. v. d. Hellen bei Cotta (1901, 6 Bde.), Ph. Stein bei Elsner (Berl. 1902, 8 Bde.) eine Auswahl der Briefe. Goethe und seine Freunde im Briefwechsel herausg. von Rich. M. Meyer (Berl. 1909 f., 3 Bde.). — Die Sammlung von „Goethes Gesprächen“ (Leipz. 1889—96, 10 Bde.) verdanken wir Freiherrn Woldemar v. Biedermann; 2. Aufl. neu herausg. von Flodoard v. Biedermann (Leipz. 1909 f., 5 Bde.). Goethe im Gespräch, Auswahl von F. Daibel und Fr. Gundelfinger (3. Aufl., Leipz. 1908). Goethe-Gespräche ausgewählt von P. Lorentz (Leipz. 1908), Auswahl von Eugen Korn: *BWS*. — Goethes Gedanken aus seinen mündlichen Äußerungen zusammengestellt und erläutert von W. Bode (Berl. 1907, 2 Bde.).

Goethe-Biographien: Bei der ausgedehnten Erschließung neuer Quellen und der unablässigen Einzelforschung sind die älteren Werke nicht mehr brauchbar. Vor G. H. Lewes (Lond. 1855) warnte schon Ad. Schöll, von dessen geplanter Biographie wir wenigstens Teile haben in den trefflichen Abhandlungen „Goethe in Hauptzügen seines Lebens und Wirkens“ (Berl. 1882), neben V. Hehn und Dilthey (s. unten) das beste Buch der ganzen, fast unermeßlichen Goethe-Literatur. Von Albert Bielschowskys „Goethe“, der augenblicklich verbreitetsten Biographie, ist nur der 1. Band (Münch. 1896) von ihm selbst vollendet, der 2. Band (1903) von anderen ergänzt worden. Wohl die bis jetzt beste Goethe-Biographie bietet K. Heinemanns „Goethe“ (3. Aufl., Leipz. 1903), wovon Heinemanns Einleitung zu *MKl* einen Auszug darstellt. Kürzer, aber ebenfalls trefflich ist Gg. Witkowskis „Goethe“ (Leipz. 1899). Der Goethe-Artikel der *AdB* Bd. 4, S. 413—448 (1879) stammt von Mich. Bernays. Herm. Krüger-Westend, Der Volks-Goethe (Berl. 1907). — Aus den Kritiken über Herm. Rollets Prachtwerk „Die Goethe-Bildnisse“ (Wien 1883) erwuchs Fr. Zarnckes Meisterarbeit „Kurzgefaßtes Verzeichnis der Originalaufnahmen von Goethes Bildnissen“ (Leipz. 1888), auf 12 Tafeln 124 Bilder enthaltend: Bd. 11 der Abhandlungen der sächsischen Akademie.

Den natürlichen Mittelpunkt der Goethe-Literatur bildet das 1880 von L. Geiger begründete, seitdem jährlich mit Bibliographie erscheinende Jahrbuch der Goethegesellschaft *(JbG)*. Die in Monatsheften ausgegebene „Chronik des Wiener Goethe-Vereins“ wurde 1887 von K. J. Schröer ins Leben gerufen. 1886—1900 kamen Publications of the English Goethe-Society heraus, 9 Bde. Schriften der Goethegesellschaft *(GG)* seit 1885. Kritische Übersichten der Goethe-Schiller-Literatur von 1888—1901 sind von M. Koch im 5.—17. Bande der „Berichte des freien deutschen Hochstifts zu Frankfurt a. M.“ gegeben worden; seit 1890 *Jbe;* die frühere Literatur verzeichnen *Goedeke-Koch* Bd. 4, S. 565—756 (neue Bearbeitung bevorstehend). — Eine Vierteljahrschrift „Stunden mit Goethe. Für die Freunde seiner Kunst und Weisheit“ gibt W. Bode seit 1904 (Berl.) heraus; die Halbmonatsschrift „Goethe“ von Viktor Carus (Leipz., seit 1907) ist dem „geistigen Leben der Gegenwart“, nicht Goethe gewidmet. In Fr. Lienhards Monatsschrift „Wege nach Weimar“ (1904 f.) weist alles auf Goethe hin.

Gesammelte Einzeluntersuchungen zum Leben und zu den Werken: Alle übrigen werden weit überragt durch die schon S. 294 gerühmten „Gedanken über Goethe“ von Viktor Hehn (4. Aufl., Berl. 1900). Ihnen und Schöll zunächst kommt W. Diltheys

Studie „Goethe und die dichterische Phantasie“: Das Erlebnis und die Dichtung, S. 137—200 (2. Aufl., Berl. 1907). — Heinr. Düntzer, Studien zu Goethes Werken (Elberf. 1849); Neue Goethe-Studien (Nürnb. 1861); Abhandlungen zu Goethes Leben und Werken (Leipz. 1885, 2 Bde.); Zur Goethe-Forschung (Stuttg. 1891); Aus Goethes Freundeskreis (Braunschw. 1868). — Woldemar v. Biedermann, Goethe-Forschungen (Leipz. 1879—99, 3 Bde.). W. Scherer, Aufsätze über Goethe (2. Aufl., Berl. 1900). Fr. Zarncke, Goethe-Schriften: Kleine Schriften, Bd. 2 (Leipz. 1897). Hjalmar Boyesen, Essays on German Litterature, S. 1—173 (Lond. 1893). Max Morris, Goethe-Studien (2. Aufl., Berl. 1902, 2 Bde.). — Max Diez, Goethe (Stuttg. 1902).

Charakteristik Goethes und Einzelheiten: Drei Reden des Kanzlers Fr. v. Müller über „Goethes Persönlichkeit“ gab Wilh. Bode (Berl. 1901) neu heraus, woran sich Bodes eigene ausgezeichnete Studien über Goethes Religion und politischen Glauben (2. Aufl., Berl. 1903), Lebenskunst (3. Aufl., Berl. 1903), Ästhetik (Berl. 1901) und „Goethes bester Rat“ (Berl. 1903) reihen. K. Muthesius, Goethe als Kinderfreund (2. Aufl., Berl. 1909). Ähnlich wie Bode hat auch Th. Vogel „Goethes Selbstzeugnisse über seine Stellung zur Religion und zu religiös-kirchlichen Fragen“ vorgeführt (3. Aufl., Leipz. 1903). Über Goethes religiöse Entwickelung Eugen Filtsch (Gotha 1894), über Goethes Stellung zu Religion und Christentum K. Sell (Freiburg 1899). — Goethes sprachliche Benutzung der Bibel behandeln V. Hehn a. a. O. und Herm. Henkel, Goethe und die Bibel (Leipz. 1890; Nachträge *StvglL* Bd. 1, S. 125; Bd. 5, S. 354; Bd. 7, S. 120; Neubearbeitung Wernigerode 1907), der auch „Das Goethesche Gleichnis“ (Halle 1886) untersuchte. — Fr. Kluge, Goethe und die deutsche Sprache: Von Luther bis Lessing, S. 209—235 (4. Aufl., Straßb. 1904). Gg. Rausch, Goethe und die deutsche Sprache (Leipz. 1909). Joh. Seiler, Die Anschauungen Goethes von der deutschen Sprache (Stuttg. 1909). — Weltanschauung: E. Caro, La Philosophie de Goethe (2. Aufl., Par. 1880). Herm. Siebeck, Goethe als Denker (Stuttg. 1902). Ewald A. Boucke, Goethes Weltanschauung auf historischer Grundlage (Stuttgart 1907). Am empfehlenswertesten aber: Christof Schrempf, Goethes Lebensanschauung in ihrer geschichtlichen Entwicklung (bis jetzt 2 Bde., Stuttg. 1905 u. 1907). — Klassisches Altertum: F. Thalmayr, Goethe und das klassische Altertum (Leipz. 1897). P. Knauth, Goethes Sprache und Stil im Alter (Leipz. 1898). Goethes Verhältnis zur Antike in sprachlicher und sachlicher Hinsicht wurde untersucht von Hans Morsch, Goethe und die griechischen Bühnendichter (Berl. 1888). Gg. Dalmeyda, Goethe et le Drame antique (Par. 1908).

Goethes Lyrik: Die beste kommentierte Ausgabe der Gedichte, durch Gustav v. Löper (Berl. 1882 bis 1884, 3 Bde., Hempel), blieb leider unvollendet. Eine kommentierte Auswahl für die Schule von L. Blume (Wien 1892). — Heinr. Viehoffs Erläuterungen zu den Gedichten (3. Aufl., Stuttg. 1876, 2 Bde.). Heinr. Düntzers Erläuterungen (3. Aufl., Leipz. 1896—98, 3 Bde.). — Ernst Lichtenberger, Études sur les poésies lyriques de Goethe (2. Aufl., Par. 1882). — Thomas Achelis, Grundzüge der Lyrik Goethes (Bielef. 1900). — Besonders hervorzuheben ist aus Bielschowskys Goethe-Biographie das 14. Kapitel: „Goethes Lyrik“. — Berthold Litzmann, Goethes Lyrik, Erläuterungen nach künstlerischen Gesichtspunkten (Berl. 1903). — Goethes Gedichte in Kompositionen seiner Zeitgenossen herausg. von Max Friedländer: *GG* Bd. 11.

Goethes Dramen: Zu jedem einzelnen Drama Erläuterungen von Heinr. Düntzer. Heinr. Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels, Bd. 1, S. 81 bis 211 (10. Aufl., Oldenb. 1904). L. Hasper, Goethe als Dramatiker (Leipz. 1889). Mich. Lex, Die Idee im Drama bei Goethe (S. 1—132), Schiller, Grillparzer, Kleist (Münch. 1904). Gg. Dalmeyda, Goethe et le Drame antique (Par. 1908). — Albert Schäfer, Historisches und systematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke zu den Dramen Schillers, Goethes, Shakespeares, Kleists und Körners (Leipz. 1886).

Goethes Romane und Epen: Rob. Riemann, Goethes Romantechnik (Leipz. 1901). Berthold Auerbach, Goethe und die Erzählungskunst (Stuttg. 1861). Fr. Spielhagen, Die epische Poesie und Goethe: *JbG* Bd. 16, S. 1*—29*. — Erläuterungen zu den einzelnen Werken von Heinr. Düntzer.

S. 261. Der junge Goethe: Seine Briefe und Dichtungen (in der ursprünglichen Fassung) von 1764—76 herausg. von Salomon Hirzel und Mich. Bernays, „Der junge Goethe“ (Leipz. 1875; 2. Aufl. Leipz. 1887, 3 Bde.); neue (stark vermehrte) Ausgabe besorgt von M. Morris (Leipz., Inselverlag 1909 f., 6 Bde.). Der junge Goethe. Gedichte in ihrer geschichtlichen Entwicklung erläutert von Eugen Wolff (Oldenb. 1907). Kommentierte Auswahl von Jugendgedichten bis 1788 in Rob. Keils „Goethe-Strauß“ (Stuttg. 1891). Jugendbriefe Goethes erläutert von W. Fielitz (Berl. 1880). — Der 1. Band von Rich. Weißenfels' „Goethe in Sturm und Drang“ (Halle 1894) reicht bis 1773. Eine ganz vorzügliche Charakteristik bietet Weißenfels' Vortrag „Der junge Goethe“ (Freiburg 1899). Ad. Schöll, Der junge Goethe 1749—78: a. a. O., S. 25—67. Stefan Wätzold, Die Jugend-

sprache Goethes: Zwei Goethe-Vorträge (2. Aufl., Berl. 1903). Konr. Burdach, Die Sprache des jungen Goethe: Verhandlungen der 37. (Dessauer) Philologen-Versammlung, S. 167—180 (Leipz. 1887). — Heinr. Düntzer, Frauenbilder aus Goethes Jugendzeit (Stuttg. 1852). — Jak. Minor und Aug. Sauer, Studien zur Goethe-Philologie (Wien 1880). — W. R. R. Pinger, Der junge Goethe und das Publikum: Publications in modern Philology of the University of California 1909, Bd. 1, Nr. 1.

S. 261. **Goethes Familie:** Heinr. Düntzer, Goethes Stammbäume (Gotha 1894); dazu Fr. Schmidt, Goethes Vorfahren in Berka, Sangerhausen, Artern (Sangerh. 1900). R. Knetsch, Goethes Ahnen (Leipz. 1908). Herm. Krüger-Westend, Goethe und seine Eltern (Weim. 1904). — Felicie Ewart, Goethes Vater (Hamb. 1899). „Joh. Kaspar Goethe in Venedig" und „Des Herrn Rates Haushaltungsbuch": Weimars Festgrüße zum 28. Aug. 1899 (Weim. 1899). — Die für „Dichtung und Wahrheit" geplante „Aristeia der Mutter": Weimarische Ausgabe, Bd. 29, S. 231. Die Briefe der Frau Rat Goethe, gesammelt von Alb. Köster (4. Aufl., Leipz. 1908, 2 Bde.). Anschaulichste Schilderung in Bettinas „Briefwechsel Goethes mit einem Kinde" und „Dies Buch gehört dem König". Lebensbild mit umfangreichen Briefauszügen von K. Heinemann, Goethes Mutter (7. Aufl., Leipz. 1904). Paul Bastier, La mère de Goethe d'après sa correspondence (Par. 1902). Über Mutter und Schwester: Heinr. Düntzer, Frauenbilder aus Goethes Jugendzeit, S. 126—207 und S. 406—588 (Stuttg. 1852); dazu Gg. Witkowski, Cornelia, die Schwester Goethes, mit Briefen und Tagebuchblättern (Frankf. 1903). P. Besson, Goethe, sa Sœur et ses Amies (Grenoble 1898). Briefe Goethes an Cornelia: *JbG* Bd. 7, S. 5.

S. 261. **Goethe in Frankfurt:** Goethes Beziehungen zu Frankfurt: Hochstiftsausstellungs-Katalog (1895). K. Theod. Reiffenstein, Bilder zu Goethes Dichtung und Wahrheit (4. Aufl., Frankf. 1893). W. Stricker, Goethes Beziehungen zu seiner Vaterstadt (Berl. 1876). — H. Pallmann, Das Goethe-Haus in Frankfurt (Frankf. a. M. 1899). — Elisabet Mentzel, Der Frankfurter Goethe (Frankf. a. M. 1900). G. K. Kriegk, Die Brüder Senckenberg (Frankf. a. M. 1869). — El. Mentzel, Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt (Frankf. a. M. 1882). — Mart. Schubart, François de Théas, Comte de Thoranc, Goethes Königsleutnant (Münch. 1896). H. Grotefend, Der Königsleutnant Graf Thoranc in Frankfurt. Aktenstücke über die Besetzung der Stadt durch die Franzosen 1759/62 (Frankf. 1904). — Heinr. Pallmann, Johann Adam Horn, Goethes Jugendfreund (Leipz. 1908).

S. 261. **Goethe in Leipzig:** Vgl. zu S. 107. — Goethes Briefe an Leipziger Freunde herausg. von Otto Jahn (2. Aufl., Leipz. 1867); Jahns Einleitungen ohne Briefe als „Goethe und Leipzig" (Leipz. 1909); dazu *JbG* Bd. 7, S. 5—151. — W. v. Biedermann, Goethe und Leipzig (Leipz. 1865, 2 Bde.); Goethe und Dresden (Berl. 1875). Jul. Vogel, Goethes Leipziger Studentenjahre (3. Aufl., Leipz. 1909). P. Blume, Goethe als Student in Leipzig (Wien 1884). — Gg. Wustmann, Der Leipziger Student vor 100 Jahren: Leipziger Neudrucke Nr. 1 (1897). — Buch Annette: Weimarische Ausgabe, Bd. 37, S. 11; dazu Bernh. Suphan: Deutsche Rundschau, Bd. 21, S. 139. Ad. Strack, Goethes Leipziger Liederbuch (Gießen 1893) und Rich. Weißenfels a. a. O., Bd. 1, S. 425. — Behrisch: Wilh. Hosäus, Behrisch, ein Bild aus Goethes Freundeskreise (Dessau 1883). K. Elze, Vermischte Blätter, S. 26—70 (Köthen 1875).

S. 262. **Klettenberg:** Reliquien herausg. von J. M. Lappenberg (Hamb. 1849). Philemon oder von der christlichen Freundschaft herausg. von F. Delitzsch (3. Aufl., Gotha 1878). — Herm. Dechent, Goethes schöne Seele, ein Lebensbild (Gotha 1896). Vgl. auch zu S. 333.

S. 262. **Goethe in Straßburg:** J. Leyser, Goethe in Straßburg, ein Beitrag zur Entwickelungsgeschichte des Dichters (Neustadt a. d. H. 1871). Ernst Martin, Goethe in Straßburg (Berl. 1871). Aug. Stöber, Der Aktuar Salzmann, Goethes Freund und Tischgenosse in Straßburg (Frankf. a. M. 1855). Joh. Froitzheim, Zu Straßburgs Sturm- und Drangzeit (Straßb. 1888). — Ephemerides und Volkslieder von Goethe herausg. von E. Martin: *DLD* Nr. 14.

S. 262. **Jung-Stillings** Jugend, Jünglingsjahre, Wanderschaft, Lehrjahre, häusliches Leben und Alter: Sämtliche Schriften, Bd. 1 (Stuttg. 1835); *K* Bd. 137; *MV* Nr. 310—314; *Reclam* Nr. 663—667. — *AdB* Bd. 14, S. 697 (Ed. Manger).

S. 263. **Naturgefühl:** Herm. Henkel, Goethe und die Natur (Wernigerode 1907). Luise Meyer, Die Entwickelung des Naturgefühls bei Goethe bis zur italienischen Reise (Münst. 1906). Artur Kutscher, Das Naturgefühl in Goethes Lyrik bis 1789: *BBr* Bd. 8.

S. 264. **Merck:** Ausgewählte Schriften herausg. von Ad. Stahr (Oldenb. 1840). Schriften und Briefwechsel, Auswahl von Eug. Wolff (Leipz. 1909, 2 Bde.). Briefe von und an Merck herausg. von K. Wagner (Darmst. 1835—38 u. Basel 1847, 3 Bde.).

S. 264. **Hymnen:** Gottfr. Fittbogen, Die sprachliche und metrische Form der Hymnen Goethes (Halle 1909). — Vgl. zu S. 149.

S. 264. **Wetzlar:** W. Herbst, Goethe in Wetzlar, vier Monate aus des Dichters Jugendzeit (Gotha

1881). — Briefe aus der Werther-Stadt: *JbG* Bd. 18, S. 48. — Goethes Briefwechsel mit Kestner und der Familie Buff veröffentlichte Lottes und Kestners Sohn A. Kestner, Goethe und Werther (Stuttg. 1854); dazu Heinr. Düntzer, Charlotte Buff und ihre Familie: Abhandlungen zu Goethe, Bd. 1, S. 66—114 (Leipz. 1885). — Eugen Wolff, Blätter aus dem Wertherkreis (Bresl. 1894).

S. 265. **Käthchen Schönkopf** und **Friederike**: Für Käthchen vgl. zu S. 261 (Leipzig). — Die Friederiken-Literatur ist umfangreicher als wertvoll. Sehr hübsch des Sesenheimer Pfarrers Ph. Ferd. Lucius geschichtliche Mitteilungen „Friederike Brion" (3. Aufl., Straßb. 1904). Die ältere Friederiken-Literatur bespricht Heinr. Düntzer in den „Frauenbildern" (s. zu S. 261) und ergänzt er in der gegen Joh. Froitzheims „Friederike v. Sesenheim nach geschichtlichen Quellen" (Gotha 1893) gerichteten Streitschrift „Friederike im Lichte der Wahrheit" (Stuttg. 1893). Chronologisch bearbeitete Biographie von P. Th. Falk (Berl. 1884). Aug. Stöber, Der Dichter Lenz und Friederike von Sesenheim, aus Briefen und gleichzeitigen Quellen (Basel 1842). Joh. Froitzheim, Autobiographie des Pfarrers Karl Christian Gambs 1759—83 mit einem Anhang zu Friederike von Sesenheim (Straßb. 1909). — Die Autorschaft von Goethes Sesenheimer Liedern behandeln Heinr. Düntzer (Grenzboten 1892), Ad. Metz, Nochmals die Geschichte in Sesenheim (Hamb. 1894), Th. Siebs (Preußische Jahrbücher 1897), Alb. Bielschowsky, Friederike und Lili (Münch. 1906), Ed. Schröder (Göttinger Gesellschaft der Wissenschaften 1905), Th. Maurer, Die Sesenheimer Lieder, eine kritische Studie (Straßb. 1907): Beiträge zur Landeskunde von Elsaß-Lothringen, Heft 13.

S. 266. **Jerusalem**: Lessings Sammlung von Jerusalems Aufsätzen: *DLD* Nr. 89. — Frankfurter Hochstiftsberichte, Bd. 6, S. 10*. — R. Kaulitz-Niedeck, Goethe und Jerusalem (Gießen 1908).

S. 267. **Ugolino**: M. Jacobs, Gerstenbergs Ugolino, ein Vorläufer des Geniedramas (Berl. 1898); s. auch zu S. 236.

S. 268. **Götz von Berlichingen**: Die erst nach Goethes Tod veröffentlichte Geschichte Gottfrieds, der Götz von 1773 und die Bühnenbearbeitung von 1804 in Paralleldruck herausg. von Jak. Bächtold (Freiburg 1882). Die bestkommentierten Ausgaben sind zwei französische von Artur Chuquet (Par. 1885) und von Ernest Lichtenberger (Par. 1885). — Götz' Lebensbeschreibung herausg. von Alex. Bieling (Halle 1886); dazu Reinh. Pallmann, Der historische Götz und Goethes Schauspiel über ihn (Berl. 1894). — Vergleich des Gottfried und Götz und Nachweis von Shakespeares Einwirkung in Minor-Sauers Studien (s. zu S. 261, Der junge Goethe), S. 117—292, und bei Weißenfels a. a. O., S. 246—407. Aug. Huther, Götz und Shakespeares historische Dramen (Cottbus 1893). — Über Goethes eigene Bühnenbearbeitung: *JbG* Bd. 2, S. 190 (Brahm), und B. Trinius, Goethe als Dramaturg (Leipz. 1909); über die erste (Berliner) Aufführung: *JbG* Bd. 2, S. 87 (Werner). John Scholte-Nollen, Götz auf der Bühne (Leipz. 1893). Die vielleicht beste Bühneneinrichtung des Götz im Anschluß an die Originalausgabe von 1773 bot Eugen Kilian (Oldenb. 1901).

S. 270. **Clavigo**: Th. W. Danzel: Gesammelte Aufsätze, S. 152 (Leipz. 1855). — Gg. Schmidt, Clavigo (Gotha 1893). — L. Morel, Clavijo en Allemagne et en France (Par. 1904). — Ant. Bettelheim, Beaumarchais (Frankf. a. M. 1886).

S. 271. **Stella**: Heinr. Düntzer, Abhandlungen, Bd. 2, S. 293—342 (Leipz. 1885). Ad. Schöll, Goethe in Hauptzügen (s. S. 603), S. 485. L. Urlichs, Deutsche Rundschau, Bd. 4, S. 78. W. Scherer, Bemerkungen über Stella: Aufsätze über Goethe, S. 123 (2. Aufl., Berl. 1900). Bernh. Luther, Das Problem in Goethes Stella: *Euph* Bd. 14, S. 47.

S. 272. **Werther**: Faksimile-Ausgabe (Leipz., Inselverlag, 1907). — Bibliographie der Übersetzungen, Nachahmungen usw. von Joh. W. Appell, Werther und seine Zeit (4. Aufl., Oldenb. 1896) und Katalog der Hochstiftausstellung (Frankf. 1892). — Heinr. Düntzer, Goethe-Studien, S. 89—257 (Elberf. 1849). — L. Hermanjat, Werther et les Frères de Werther (Lausanne 1892). F. Zschech, Ugo Foscolos Ortis und Goethes Werther: *ZvglL* Bd. 3, S. 46, u. Bd. 11, S. 1. — M. Koch, Eine Münchener Wertheriade: *JbM* Bd. 2, S. 141. — H. M. Richter, Der junge Werther in Wien und Wien in der Wertherepoche: Aus der Messias- und Wertherzeit (Wien 1882). Gustav Gugitz, Das Wertherfieber in Österreich. Eine Sammlung von [vier] Neudrucken (Wien 1908). — L. Morel, Werther au théâtre en France: Herrigs Archiv, Bd. 118, S. 352. K. Menne, Goethes Werther in der niederländischen Literatur: *BBr* Bd. 6. Ewert Wrangel, Werther und das Wertherfieber in Schweden: *JbG* Bd. 29, S. 128.

S. 273. **Westenrieder**: Sämtliche Werke (Kempten 1831—38, 32 Bde.). — Briefe von Chr. Fel. Weiße und Fr. Jacobi an Westenrieder: Berichte der Münchener Akademie 1899, S. 237—270. — Aug. Kluckhohn, Über Westenrieders Leben und Schriften: *BiblBayr* Bd. 12. M. Koch, Über Westenrieders schönwissenschaftliche Tätigkeit: *JbM* Bd. 4, S. 15—44.

S. 274. **Friedrich Heinrich Jacobi**: Werke (Leipz. 1812—25, 6 Bde.). Goethes Parodie auf Jacobis Woldemar herausg. von K. Schüddekopf (Weim.

1908). — Briefwechsel zwischen Goethe und Jacobi herausg. von Max Jacobi (Leipz. 1846). Ungedruckte Briefe von und an Jacobi aus Jacobis Nachlaß herausg. von Rud. Zöppritz (Leipz. 1869, 2 Bde.). — Ferd. Deycks, Jacobi im Verhältnis zu seinen Zeitgenossen, besonders zu Goethe (Frankf. a. M. 1848). — Heinr. Düntzer, Freundesbilder aus Goethes Leben, S. 125—287 (Leipz. o. J.). — L. Levy-Brühl, La philosophie de Jacobi (Par. 1894). Fr. Alfred Schmid, Jacobi. Eine Darstellung seiner Persönlichkeit und Philosophie als Beitrag zu einer Geschichte des modernen Wertproblems (Heidelb. 1908).

S. 275. **Goethe und Spinoza:** Vgl. zu S. 301. Rob. Hering, Spinoza im jungen Goethe (Leipz. 1897). Th. W. Danzel, Über Goethes Spinozismus (Hamb. 1843). Samuel Eck, Goethe und Spinoza: Goethes Lebensanschauung, S. 1—32 (Tüb. 1902). Fr. Warnecke, Goethe, Spinoza und Jacobi (Weim. 1908). — H. Mensch, Der Pantheismus in der poetischen Literatur der Deutschen im 18. und 19. Jahrhundert (Gießen 1883).

S. 276. **Lavater:** Über Lavaters Tätigkeit im Amt und als Patriot, über seine religiösen und philosophischen Anschauungen, seine physiognomischen Arbeiten und sein Verhältnis zu Goethe unterrichtet aufs beste die große „Denkschrift zur hundertsten Wiederkehr seines Todestages" (Zür. 1902). — Goethe und Lavater, Briefe und Tagebücher, herausg. von Heinr. Funck: *GG* Bd. 16. Nachdem „Goethes Anteil an Lavaters physiognomischen Fragmenten" von Ed. v. d. Hellen festgestellt wurde (Frankf. a. M. 1888), sind diese Arbeiten Goethes mit den dazugehörigen Bildern in die Weimarische Ausgabe, Bd. 37, S. 327, aufgenommen worden. — Aus Lavaters Briefwechsel gab wertvolle „Beiträge zur näheren Kenntnis und wahren Darstellung Lavaters" (Leipz. 1836) sein Freund, der Winterthurer Dichter Ulrich Hegner; vgl. zu S. 469. Neben Heinr. Meisters biographischer Skizze (Zür. 1802) J. Muncker, Lavater. Skizze seines Lebens und Wirkens (Stuttg. 1883) und Ersch-Grubers Enzyklopädie, Bd. 42, S. 290 (M. Koch). Heinr. Düntzer, Lavater: Freundesbilder aus Goethes Leben, S. 1—124 (Leipz. o. J.). — M. Graf, Die Wundersucht und die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts (Münch. 1899).

S. 277. G. L. Kriegk, Goethe als Rechtsanwalt. Anhang zu: Deutsche Kulturbilder aus dem 18. Jahrhundert (Leipz. 1874). — J. Meisner, Goethe als Jurist (Berl. 1885).

S. 278. **Frankfurter gelehrte Anzeigen:** Neudruck des Jahrganges 1772 herausg. von W. Scherer und Bernh. Seuffert: *DLD* Nr. 7/8. Goethes und Herders Anteil an dem Jahrgang 1772 der Frankfurter gelehrten Anzeigen, von M. Morris (Stuttg. 1909). — W. Scherer, Der junge Goethe als Journalist: Aufsätze über Goethe, S. 49 (2. Aufl., Berl. 1900). — O. P. Trieloff, Die Entstehung der Rezensionen in den Frankfurter gelehrten Anzeigen: *BM* Heft 7.

S. 279. **Dramenpläne Goethes und Bruchstücke:** Woldemar v. Biedermann, Goethe-Forschungen (Leipz. 1879, 1886, 1899, 3 Bde.). — Fr. Gundelfinger, Cäsar in der deutschen Literatur: *Pal* Bd. 33. — Sokrates, s. zu S. 142. — Jak. Minor, Goethes Mahomet (Jena 1907). — O. Mann, Der Prometheus-Mythus in der modernen Dichtung (Frankf. a. O. 1878). Düntzer, Goethes Prometheus und Pandora (Leipz. 1854). Erich Schmidt, Goethes Prometheus: *JbG* Bd. 20, S. 1*—22*.

S. 279. **Ewiger Jude:** Jak. Minor, Goethes Fragmente vom ewigen Juden und vom wiederkehrenden Heiland. Ein Beitrag zur Geschichte der religiösen Fragen in der Zeit Goethes (Stuttg. 1904). — K. Rehorn, Die Sage vom ewigen Juden und Goethes Dichtung: Hochstiftsberichte, Bd. 2, S. 341 (Frankf. a. M. 1886). — P. Hoffmann, Untersuchungen über Goethes Ewigen Juden: *VLG* Bd. 4, S. 116. Heinr. Düntzer, Über Goethes Bruchstücke: *ZfdPh* Bd. 25, S. 289. *StvglL* Bd. 5, S. 182 (Werner). — Joh. Prost, Die Sage vom ewigen Juden in der neueren deutschen Literatur (Leipz. 1905). Albert Sörgel, Ahasverdichtungen seit Goethe: *P* Bd. 6. Theodor Kapstein, Ahasver in der Weltpoesie (Berl. 1906). — Fr. Helbig, Die Sage vom ewigen Juden, ihre poetische Wandlung und Fortbildung (Berl. 1874). L. Neubaur, Die Sage vom ewigen Juden (2. Aufl., Leipz. 1893). Gaston Paris, Le Juif errant: Légendes du moyen âge, S. 147—221 (Par. 1903).

S. 280. **Faust** und **Auerbachs Keller** von E. Kroker (Leipz. 1903).

S. 280. **Urfaust:** Zur Entstehungsgeschichte des ganzen Faust enthält das wichtigste Material in zeitlicher Reihenfolge außer dem 4. Bande von Gräfs Sammlung (s. S. 603) O. Pniower, Goethes Faust. Zeugnisse und Exkurse zu seiner Entstehungsgeschichte (Berl. 1899). „Goethes Faust in ursprünglicher Gestalt" (Urfaust) herausg. von E. Schmidt (Weim. 1887, 6. Aufl. 1905); dazu *VLG* Bd. 1, S. 52; Bd. 2, S. 149 u. 445, und Rich. Weltrich: Magazin für Literatur des In- und Auslandes 1888, Nr. 14—39. — Jak. Minor, Der Urfaust: Goethes Faust, Bd. 1, S. 35—280 (Stuttg. 1901). J. Collin, Untersuchungen über Goethes Faust in seiner ältesten Gestalt (Frankf. a. M. 1896). Weitere Faustliteratur vgl. zu S. 344.

S. 281. **Goethe und Hans Sachs:** Edmund Götze, Hochstiftsberichte, Bd. 11, S. 6*—37* (Frank-

furt a. M. 1895). Aug. Koberstein, Goethes Gedicht „Sachsens poetische Sendung“: Vermischte Aufsätze, S. 63—90 (Leipz. 1858). — E. Feise, Der Knittelvers des jungen Goethe (Halle 1909).

S. 281. **Dramatische Satiren Goethes:** Hanswursts Hochzeit: Personenverzeichnis: *ZfdA* Bd. 26, S. 289. — Satyros: W. Scherers Deutung auf Herder 1879 in *QF* Bd. 34 („Aus Goethes Frühzeit“) hat eine Reihe von Abhandlungen hervorgerufen; die ganz unmögliche Hypothese kann heute als völlig beseitigt gelten. Alex. Tilles Einleitung zu John Grays englischer Übersetzung von Satyros und Prometheus: Publications of the Glasgow Goethe-Society, Bd. 2 (Glasgow 1898). Gertrud Bäumer, Goethes Satyros. Eine Studie zur Entstehungsgeschichte (Leipz. 1905). — Jahrmarktsfest: Entstehungs- und Bühnengeschichte von Max Herrmann (Berl. 1900); spitzfindige Motivjagd. Jak. Minor, Zu Goethes Jahrmarktsfest: *StvglL* Bd. 3, S. 314. — Künstlers Vergötterung: zuerst gedruckt von Gust. v. Löper: Briefe Goethes an Sophie La Roche, S. 55 (Berl. 1879). *JbG* Bd. 26, S. 158.

S. 282. **Erwin** und **Claudine:** Woldemar Martinsen, Goethes Singspiele im Verhältnis zu den Weißischen Operetten (Gießen 1887). Emil Soffé, Die erlebten und literarischen Grundlagen zu Goethes dramatischen Jugendwerken (Brünn 1888): Soffés Vermischte Schriften (Brünn 1909). *JbG* Bd. 2, S. 146 (W. Wilmanns). *ZfdPh* Bd. 20, S. 78 (Jak. Minor). Im Neuen Reich, Bd. 1, S. 481 (W. Wilmanns).

S. 282. **Lili Schönemann:** *AdB* Bd. 39, S. 2 (M. Koch). Ferd. E. v. Dürckheim, Lillis Bild, geschichtlich entworfen (2. Aufl., Münch. 1894). *JbG* Bd. 4, S. 146; Bd. 13, S. 30. — Heinr. Düntzer, Frauenbilder (s. S. 605), S. 262—405. K. Jügel, Das Puppenhaus, S. 299—383 (Frankf. 1897). Alb. Bielschowsky, Friederike und Lili (Münch. 1906). — Briefe Lilis an Lavater: *JbG* Bd. 24, S. 65.

S. 282. **Schweizer Reise:** Goethes Zeichnungen und Niederschriften: *GG* Bd. 22. — J. Herzfelder, Goethe in der Schweiz (Leipz. 1891); handelt über die drei Reisen Goethes.

S. 283. **Heinrich Leopold Wagner:** Neudruck des Rheinischen Mosts (Leipz. 1904): Bibliothek literarischer und kulturhistorischer Seltenheiten, Heft 4/6. „Die Kindermörderin“ mit Karl Lessings Bühnenänderungen und „Voltaire am Abend seiner Apotheose“ herausg. von Erich Schmidt: *DLD* Nr. 13 u. Nr. 3; „Kindermörderin“ und „Prometheus Deukalion und seine Rezensenten“: *K* Bd. 80. — E. Schmidt, Wagner, Goethes Jugendgenosse (2. Aufl., Jena 1879). Joh. Froitzheim, Goethe und Wagner (Straßb. 1889).

S. 284. **Lenz:** Tiecks lange Zeit unentbehrliche Sammlung (Berl. 1828, 3 Bde.) kommt nur wegen der bedeutenden Einleitung „Goethe und seine Zeit“: Tiecks kritische Schriften, Bd. 2, S. 171—312 (Leipz. 1848), noch in Betracht, da Fr. Blei eine kritische Gesamtausgabe der „gesammelten Schriften“ und Briefe besorgt (Münch. 1909 f., 4 Bde.). Gesammelte Schriften herausg. von Ernst Lewy (Berl. 1909, 4 Bde.). Ausgewählte Werke herausg. von F. Wedekind (Berl. 1908, 3 Bde.). Hofmeister, Soldaten, Tantalus, Waldbruder und Gedichte: *K* Bd. 80. Dramatischer Nachlaß, Sizilianische Vesper und Gedichte herausg. von K. Weinhold (Frankf. 1884; Bresl. 1887; Berl. 1891). Neudruck und Erläuterung der „Anmerkungen übers Theater“ von Th. Friedrich: *P* Bd. 13. Lenz, Verteidigung des Herrn Wieland gegen die Wolken: *DLD* Nr. 121. — F. Waldmann, Lenz in Briefen (Regesten; Zür. 1894). — O. F. Gruppe, Lenz' Leben und Werke (Berl. 1861). P. T. Falck, Lenz in Livland (Winterthur 1878). E. Schmidt, Lenz und Klinger (Berl. 1878). M. N. Rosanow, Lenz, der Dichter der Sturm- und Drangperiode. Sein Leben und seine Werke [mit Briefen]. Aus dem Russischen übersetzt von K. v. Gütschow (Leipz. 1909). Herm. Rauch, Lenz und Shakespeare (Berl. 1892), K. H. Clarke, Lenz' Übersetzungen aus dem Englischen: *ZvglL* Bd. 10, S. 117. O. Anwand, Beiträge zum Studium von Lenz' Gedichten (Münch. 1897). — R. M. Werner, Zu Lenz' „Hofmeister“: *ZvglL* Bd. 4, S. 113. W. Stammler, Der Hofmeister von Lenz (Halle 1908). — Erich Schmidt, Lenziana: Sitzungsberichte der Berliner Akademie, Bd. 41, S. 979—1017 (1901).

S. 285. **Leisewitz:** Julius von Tarent und die dramatischen Fragmente herausg. von R. M. Werner: *DLD* Nr. 32; der Julius: *K* Bd. 79. Leisewitzens Briefe an seine Braut herausg. von Heinr. Mack (Weim. 1906). — Gregor Kutschera, J. A. Leisewitz (Wien 1876). E. Sierke, Die Hamburger Preiskonkurrenz von 1775: Kritische Streifzüge, S. 1—23 (Braunschw. 1875); dazu *ZfdPh* Bd. 21, S. 39 (Minor).

S. 287. **Klinger:** Alle Ausgaben sind unvollständig. Werke (Königsb. 1809—15, 12 Bde.); gute Auswahl (Stuttg. 1878, 8 Bde.). Zwillinge, Sturm und Drang, verbannter Göttersohn, sieben Gedichte, Faust: *K* Bd. 79. Klingers in den Werken fehlendes erstes Trauerspiel „Otto“: *DLD* Nr. 1. Sturm und Drang: *MV* Nr. 599. — „Briefbuch“ (Darmst. 1896) als Ergänzung zu Max Riegers trefflichen zwei Bänden „Klinger in der Sturm- und Drangperiode“ und „Klinger in seiner Reife“ (Darmst. 1880 u. 1896). E. Schmidt, Lenz und Klinger (Berl.

1878). — F. Prosch, Klingers philosophische Romane (Wien 1882). Gg. Jos. Pfeiffer, Klingers Faust (Würzb. 1890). Oskar Erdmann, Klingers dramatische Dichtungen (Königsb. 1877). L. Jacobowski, Klinger und Shakespeare (Dresd. 1891). Rich. Philipp, Beiträge zur Kenntnis von Klingers Sprache und Stil in seinen Jugenddramen (Freiburg 1909).

S. 289. **Maler Müller:** Werke herausg. von L. Tieck (Heidelb. 1811, 3 Bde.). Dichtungen herausg. von Herm. Hettner (Leipz. 1868, 2 Bde.). Gedichte, Nachlese, herausg. von Hans Graf Yorck (Jena 1873); Nachträge: *Archiv* Bd. 3, S. 513. Fausts Leben, erster Teil: *DLD* Nr. 3. Genovefa, Situation aus Faust, Idyllen und Gedichte: *K* Bd. 81. — Bernh. Seuffert, Maler Müller (Berl. 1877). Bruno Golz, Pfalzgräfin Genovefa, S. 54—71 (Leipz. 1897). F. Görres, Neue Forschungen zur Genovefa-Sage: Annalen für die Geschichte des Niederrheins, Bd. 46, S. 1—39.

S. 291. **Ritterdrama:** Törrings „Agnes Bernauer" und Jos. Marius Babos „Otto v. Wittelsbach": *K* Bd. 138. O. Brahm, Das deutsche Ritterdrama des 18. Jahrhunderts, Studien über J. Aug. v. Törring, seine Vorgänger und Nachfolger: *QF* Bd. 40. — Artur Jellinek, Konradin-Dramen: *StvglL* Bd. 2, S. 104. — Gottfr. Horchler, Agnes Bernauer in Geschichte und Dichtung (Straubing 1882/84, 3 Programme). G. Petri, Der Agnes Bernauer-Stoff im deutschen Drama (Rostock 1891). F. Rebel, Die Frauen Augsburgs in Geschichte und Dichtung: Der Sammler (Augsb. 1897), Nr. 141—146; s. auch zu S. 492 (Hebbel).

S. 292. **Soden:** O. Hachtmann, Graf Julius Heinrich von Soden als Dramatiker (Götting. 1902). — K. Kreisler, Der Inez de Castro-Stoff im romanischen und germanischen, besonders im deutschen Drama (Kremsier 1908/09, 2 Programme).

3. Von Goethes Eintritt in Weimar bis zur Rückkehr aus Italien. Schillers Jugend und die deutschen Bühnen. S. 292—317.

S. 292. **Weimar:** Fr. Lienhard, Das klassische Weimar (Leipz. 1909). — Heinr. Düntzer, Goethes Eintritt in Weimar (Leipz. 1883). — W. Bode, Goethes Leben im Garten am Stern (2. Aufl., Berl. 1909). — Briefwechsel des Großherzogs Karl August mit Goethe (Weim. 1863, 2 Bde.), schlechte und lückenhafte Ausgabe; dazu Heinr. Düntzers Studien „Goethe und Karl August" (2. Aufl., Leipz. 1888). Karl Augusts Briefe an Knebel und Herder herausg. von Heinr. Düntzer (Leipz. 1883). — Sehr wichtig für die Verhältnisse bei Goethes Eintritt: K. v. Beaulieu-Marconnay, Anna Amalia, Karl August und der Minister v. Fritsch (Weim. 1874). — F. X. Wegele, Karl August (Leipz. 1850). Ad. Schöll, Karl August-Büchlein (Weim. 1857). — W. Bode, Amalie, Herzogin von Weimar (2. Aufl., Berl. 1909, 3 Bde.). — Ausgezeichnet und durch neu veröffentlichtes Material tieferen Einblick gewährend: Eleonore v. Bojanowski, Luise, Großherzogin von Sachsen-Weimar, und ihre Beziehungen zu den Zeitgenossen (2. Aufl., Stuttg. 1908); ergänzend dazu: Max Morris, Herzogin Luise in Goethes Dichtung: Goethestudien, Bd. 2, S. 1—75 (2. Aufl., Berl. 1902).

S. 294. Goethes lyrische Dichtungen der ersten weimarischen Jahre in ursprünglicher Fassung herausgegeben von Rud. Kögel (Basel 1896), eine wertvolle Fortsetzung von Hirzels „Jungem Goethe". — Aloisia Pfennings, Goethes Harzreise im Winter. Eine literarische Studie (Münster 1904). — Goethes Tagebuch aus den Jahren 1776—82 mitgeteilt von Rob. Keil (Leipz. 1875). Goethes Tagebücher der ersten sechs weimarischen Jahre erläutert von Heinr. Düntzer (Leipz. 1889). — Die weitaus beste Schilderung des ersten weimarischen Jahrzehnts bietet Ad. Schöll, Goethe als Staats- und Geschäftsmann: Goethe in Hauptzügen (s. S. 603), S. 98—279.

S. 294. **Freimaurer:** Die Hymne „Das Göttliche" steht gleich den späteren Logengedichten selbst in Beziehung zu Goethes Maurertum. — Hugo Wernecke, Goethe und die königliche Kunst (Leipz. 1905). Gotthold Deile, Goethe als Freimaurer (Berl. 1908). — Ferd. Joh. Schneider, Die Freimaurerei und ihr Einfluß auf die geistige Kultur in Deutschland am Ende des 18. Jahrhunderts (Prag 1909).

S. 295. **Fürstenbund:** Entgegengesetzte Anschauungen über Goethes Stellung zu ihm vertreten Ottokar Lorenz, Goethes politische Lehrjahre (Berl. 1893) und Heinr. Düntzer, Goethe, Karl August und Lorenz (Dresd. 1895). — Paul Bailleu, Karl August, Goethe und der Fürstenbund: Histor. Zeitschrift, Bd. 37, S. 14, und *JbG* Bd. 20, S. 144. — Leop. v. Ranke, Die deutschen Mächte und der Fürstenbund: Sämtliche Werke, Bd. 31/32 (2. Ausg., Leipz. 1875).

S. 296. **Knebels** Briefwechsel mit Goethe (Leipz. 1851, 2 Bde.) und mit seiner Schwester Henriette (Jena 1858) enthält viel über das weimarische Hofleben. Literarischer Nachlaß und Briefwechsel (Leipz. 1835/36, 3 Bde.). Ungedruckte Briefe aus Knebels Nachlaß (Nürnb. 1858, 2 Bde.). — Heinr. Düntzer, Freundesbilder aus Goethes Leben, S. 415 bis 623 (2. Ausg., Leipz. o. J.). — Hugo v. Knöbel-Döberitz, K. L. v. Knebel (Weim. 1890). P. Besson, Un ami de la France à la Cour de Weimar: Annales de l'Université Grenoble, 1897. — Gust. Scheidel, Franz K. Leop. v. Seckendorff in seinen literarischen Be-

ziehungen zum weimarischen Dichterkreis (Nürnberg 1885).

S. 296. **Tiefurter Journal:** herausg. von Ed. v. d. Hellen: *GG* Bd. 7.

S. 296. **Charlotte v. Stein:** Goethes Briefe an Frau v. Stein von 1776 bis 1826 sind zuerst 1848 durch Ad. Schölls dreibändige Ausgabe bekannt geworden; die dritte, von Jul. Wahle 1899 besorgte zweibändige Ausgabe ist vermehrt und berichtigt; sie enthält auch Frau v. Steins Dramen „Dido" und „Rino". Die Briefe herausg. von Jul. Petersen (2. Aufl., Leipz. 1907, 3 Bde.). *Reclam* Nr. 3801—3806. — Briefe von Goethe und dessen Mutter (nebst Briefen Frau v. Steins und Lotte Schillers) an Friedrich v. Stein (Leipz. 1846). Briefe an Fritz v. Stein, herausg. von L. Rohmann (Leipz. 1907). — Heinr. Düntzer, Ch. v. Stein, Goethes Freundin (Stuttg. 1874, 2 Bde.). Derselbe, Ch. v. Stein und Corona Schröter (Stuttg. 1876). W. Bode, Ch. v. Stein (Berl. 1909).

S. 297. **Geschwister:** Ad. Schöll, Goethe in Hauptzügen (s. S. 603), S. 68—97. Von Scribe benutzt für sein Drama „Rodolphe ou Frère et Sœur" (1823); vgl. M. Krüger, Goethes Geschwister und Scribes Rodolphe (Görlitz 1899).

S. 297. **Geheimnisse:** Herm. Baumgart, Goethes Geheimnisse und seine Indischen Legenden (Stuttg. 1895). M. Koch, Goethe als religiöser Epiker: Frankfurter Hochstiftsberichte, Bd. 13, S. 1*—31* (1897). M. Morris: *JbG* Bd. 26, S. 131.

S. 298 u. 299. **Iphigenie. Tasso:** Nachdem Heinr. Düntzer schon 1854 „Die drei ältesten Bearbeitungen von Goethes Iphigenie" kritisch verglichen hatte, stellte Jak. Bächtold in Paralleldruck die Bearbeitungen von 1779, 1780, 1781, 1786/87 zusammen (Freiburg 1883). — Aus zahllosen Einzelstudien seien nur die in Inhalt wie Form schönen Festvorträge Kuno Fischers über „Iphigenie" und „Tasso" (beide 3. Aufl., Heidelb. 1900) genannt. — Hans Morsch, Aus der Vorgeschichte von Goethes Iphigenie: *VLG* Bd. 4, S. 80. F. Thümen, Die Iphigeniensage in antikem und modernem Gewande (2. Aufl., Berl. 1895). H. F. Müller, Äschylos' Orestie und Goethes Iphigenie: Beiträge zum Verständnis der tragischen Kunst, S. 109—162 (2. Aufl., Wolfenb. 1909). — Tasso mit Einleitung und Anmerkungen herausg. von F. Kern (Berl. 1893). „Zur Entstehungsgeschichte von Goethes Tasso" veröffentlichte Wichtiges E. Scheidemantels Programm (Weim. 1896). Hans Düschke, Goldonis Tasso (Berl. 1892).

S. 300. **Goethes naturwissenschaftliche Studien:** Am vollständigsten in der II. Abteilung der Weimarischen Sophien-Ausgabe. Um die richtigere Würdigung dieses Teils von Goethes Tätigkeit haben sich besonders verdient gemacht: S. Kalischer 1877 in der Einleitung zum 33. Teile der Hempelschen Ausgabe und Rud. Steiner in den Einleitungen zum 33. bis 36. Band von *K* (1884—97); dazu Rud. Steiner, Goethes Weltanschauung (Weim. 1897). — C. G. Carus, Göthe. Zu dessen näherem Verständnis (Leipz. 1843). Rud. Virchow, Göthe als Naturforscher und in besonderer Beziehung auf Schiller (Berl. 1861). E. Haeckel, Die Naturanschauung von Darwin, Goethe und Lamarck (Jena 1882). H. v. Helmholtz, Goethes Vorahnungen kommender naturwissenschaftlicher Ideen (Berl. 1892). Walter May, Goethe, Humboldt, Darwin, Haeckel (Berl. 1904). Waldemar v. Wasielewski, Goethe und die Descendenzlehre (Frankf. 1903). — Ferd. Cohn, Goethe als Botaniker, Sonderabdruck aus: Die Pflanze, Bd. 1, S. 79—155 (2. Aufl., Bresl. 1895). A. Bliedner, Goethe und die Urpflanze (Frankf. 1901). Adolf Hansen, Goethes Metamorphose der Pflanzen. Geschichte einer botanischen Hypothese (Gießen 1907, 2 Bde.); dazu: *JbG* Bd. 27, S. 226. — Gottlob Link, Goethes Verhältnis zur Mineralogie und Geognosie (Jena 1906). L. Milch, Goethe und die Geologie: Stunden mit Goethe Bd. 2, S. 102—127. — Jak. Stilling, Über Goethes Farbenlehre: Straßburger Goethe-Vorträge, S. 147 bis 173 (Straßb. 1899). Alfred Petzer, Die ästhetische Bedeutung von Goethes Farbenlehre (Heidelb. 1903). — Hugo Hoppe, Goethe als Naturforscher nach seinen Reiseberichten: *JbG* Bd. 30, S. 141.

S. 302. **Goethe in Italien:** Tagebücher und Briefe aus Italien an Frau von Stein, herausg. von E. Schmidt: *GG* Bd. 2, reichen nur bis 17. Februar 1787; s. zu S. 304. Durch Einbeziehung zahlreicher Briefe behält Heinr. Düntzers Ausgabe, Hempel Bd. 24, noch immer besonderen Vorzug. — Samuel Eck, Goethe und Italien: Goethes Lebensanschauung, S. 33—66 (Tübing. 1902). L. Hirzel, Goethes italienische Reise (Basel 1871). Sehr hübsch ist Théophile Cart, Goethe en Italie (2. Aufl., Paris 1881). Eigens für den heutigen Italienfahrer bestimmt sind: Jul. Haarhaus, Auf Goethes Spuren in Italien (Leipz. 1896/98, 3 Bde.); G. v. Gräventz, Goethe unser Reisebegleiter in Italien (Berl. 1904); Mit Goethe in Italien. Tagebuch und Briefe des Dichters aus Italien herausg. von Jul. Vogel (Berl. 1908). — E. Sulger-Gebing, Das Stadtbild Roms zur Zeit Goethes: *JbG* Bd. 18, S. 218. Jul. Vogel, Aus Goethes römischen Tagen. Kultur- und kunstgeschichtliche Studien zur Lebensgeschichte des Dichters (Leipz. 1905). — Camillo v. Klenze, The Interpretation of Italy during the last two Centuries. A Contribution to Goethes ‚Italienische Reise'

(Chicago 1907). Fr. Noack, Deutsches Leben in Rom 1700—1900 (Stuttg. 1907). — Benedetto Croce, Goethe a Napoli (Neapel 1903). G. Pitrè, Goethe in Palermo nella primavera del 1787 (Palermo 1908). Artur Farinelli, Goethe e il Lago Maggiore (Bellinzona 1894). — Ludw. Geiger, Goethe und die Renaissance: Vorträge und Versuche, S. 281 (Dresd. 1890).

S. 302. **Egmont:** Schillers Rezension, 1788, Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung: Goedekes Schiller-Ausgabe, Bd. 6, S. 80. — Eug. Guglia, Die historischen Quellen von Goethes Egmont: Zeitschrift für allgemeine Geschichte, 1886, Heft 5. — E. Zimmermann, Goethes Egmont (Halle 1909): Bausteine zur Geschichte der neueren deutschen Literatur, herausg. von F. Saran, Bd. 1.

S. 303. **Moritz:** Anton Reiser; Über die bildende Nachahmung des Schönen; Reisen eines Deutschen in England: *DLD* Nr. 23; 31; 126. — Anton Reiser: *Reclam* 4813—16. — Götterlehre: *Reclam* 1081—84. — A. Hackemann, Goethe und sein Freund Moritz: *ZfdU* Bd. 21, S. 545. Hans Henning, K. Ph. Moritz. Ein Beitrag zur Geschichte des Goetheschen Zeitalters (Riga 1908). M. Dessoir, Moritz als Ästhetiker (Berl. 1889). — Hans Glagau, Anton Reiser: Die moderne Selbstbiographie als historische Quelle, S. 34 (Marb. 1903).

S. 303. **Heinse:** Laubes Ausgabe (Leipz. 1838, 10 Bde.) wird jetzt durch K. Schüddekopfs Gesamtausgabe, die den ganzen Nachlaß mit Briefen bringt (Leipz. 1902 f.), entbehrlich. Ardinghello herausg. von Schüddekopf (2. Aufl., Leipz., Inselverlag 1907). — Heinr. Pröhle, Lessing, Wieland, Heinse (2. Ausg., Berl. 1879). Joh. Schober, Heinse, sein Leben und seine Werke (Leipz. 1882). R. Rödel, Heinse, sein Leben und seine Werke (Leipz. 1892). Em. Sulger-Gebing, Heinses Beiträge zu Wielands „Merkur" in ihren Beziehungen zur italienischen Literatur und zur bildenden Kunst: *ZvglL* Bd. 12, S. 324. Derselbe, Heinse, eine Charakteristik zu seinem 100. Todestag (Münch. 1903). K. Detlev Jessen, Heinses Stellung zur bildenden Kunst und ihrer Ästhetik: *Pal* Bd. 21. — Markus Wachsmann, Heinse und Wieland: *StvglL* Bd. 6, S. 455. H. Nehrkorn, Heinse und sein Einfluß auf die Romantik (Götting. 1904). Emil Utitz, Heinse und die Ästhetik zur Zeit der deutschen Aufklärung (Halle 1906).

S. 304. **Goethe und die Kunst:** Für das Fehlen einer gründlichen, unbefangenen Darstellung dieses wichtigen Lebensverhältnisses Goethes bietet Th. Vollbehr, Goethe und die bildende Kunst (Leipz. 1895), keinen Ersatz. Beachtenswerte Beiträge zu der schwierigen Frage bei Cornelius Gurlitt, Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts (Berl. 1899). — Heinrich Meyers Kleine Schriften zur Kunst herausg. von P. Weizsäcker: *DLD* Nr. 25. — Zur Nachgeschichte von Goethes italienischer Reise: *GG* Bd. 15. *JbG* Bd. 25, S. 185; Bd. 26, S. 172.

S. 305. **Schiller:** Ausgaben: Schiller selbst konnte außer einer zweibändigen Sammlung seiner „Gedichte" (Leipz., Crusius, 1800 u. 1803) von seinen Dichtungen nur noch den 1. Band seines „Theaters" (Tübing., Cotta, 1805) herausgeben, dessen 5. Band 1807 nachfolgte. Seine „Kleineren prosaischen Schriften" hat er in 4 Teilen zusammengestellt (Leipz., Crusius, 1792—1802). Erst 1812—15 gab sein Freund Christian Gottfr. Körner „Fr. v. Schillers sämtliche Werke" heraus (Tübing., Cotta, 12 Bde.), wobei er die zeitliche Einteilung nach drei Entwickelungsperioden einführte. 1867—76 erschien unter K. Goedekes Leitung bei Cotta die historisch-kritische Ausgabe der „Sämtlichen Schriften", deren 15 Bände in streng zeitlicher Reihenfolge die erste Fassung im Texte, die späteren in den Lesarten brachten. In der Cottaschen Bibliothek der Weltliteratur gab W. Vollmer 1882/85 die „Sämtlichen Werke" mit Einleitungen von K. Goedeke heraus (16 Bde.). Die kritisch durchgesehene und erläuterte, sehr gute Ausgabe in *MKl* (14 Bde.) leitete Ludw. Bellermann 1895/98. Cottasche Säkularausgabe unter Leitung von Ed. v. d. Hellen (Stuttg. 1904/05, 16 Bde.). Sämtliche Werke, (durchaus vollständige) historisch-kritische Ausgabe von O. Güntter und Gg. Witkowski: *HKl* (1909 f., 20 Bde.). — Eine kritische Gesamtausgabe der Briefe von Fr. Jonas (Stuttg. 1892—96, 7 Bde.). Die Briefe des jungen Schiller herausg. von M. Hecker (Leipz., Inselverlag 1909). Schillers Jugendbriefe bis zur Verlobung (Ebenhausen 1909).

Biographie. Bleibenden geschichtlichen Wert bewahren Christian Gottfr. Körners die Sammlung der Werke einleitende „Nachrichten von Schillers Leben" (Tübing. 1812): Körners gesammelte Schriften, S. 167—203 (Leipz. 1881), als älteste zuverlässige Nachricht. Aufzeichnungen von Schillers Witwe und seiner Schwester Christophine enden schon mit der Jugendzeit, 1830 aber verfaßte seine Schwägerin Karoline v. Wolzogen „aus Erinnerungen der Familie, seinen eignen Briefen und Erinnerungen seines Freundes Körner" ein Leben Schillers (neue Aufl., Stuttg. 1884; *MV* Nr. 820/24). Thomas Carlyles „Life of Fr. Schiller" (Lond. 1825) wurde in seiner Verdeutschung 1830 von Goethe begrüßend eingeleitet. Die beste der vollendeten Biographien ist K. Berger, Schiller, sein Leben und seine Werke (Münch. 1905/09, 2 Bde.). Rich. Weltrichs vorzügliche Arbeit „Schiller. Geschichte seines Lebens und Charakte-

ristik seiner Werke unter kritischem Nachweis der biographischen Quellen" reicht in dem bis jetzt allein vorliegenden 1. Bande (Stuttg. 1899) nur bis zu Schillers Flucht; bis zu seiner Ankunft in Weimar führt die gründliche Darstellung von Jak. Minor, Schiller. Sein Leben und seine Werke (Berl. 1890, 2 Bde.). Dem deutschen Volke hat Jak. Wychgram 1895 (5. Aufl. Leipz. 1906) mit reichem Bilderschmuck Schillers Leben dargestellt. Kurz gefaßt und trefflich ist Ludw. Bellermanns „Schiller" (Leipz. 1901); rühmenswert ist das große amerikanische Werk von Calvin Thomas „The life and works of Fr. Schiller" (Neuyork 1901). Genauesten zuverlässigen Überblick geben Ernst Müllers nützliche „Regesten zu Schillers Leben und Werken" (Leipz. 1900). — Hecker und Petersen, Schillers Persönlichkeit. Urteile der Zeitgenossen und Dokumente (Weimar, Gesellschaft der Bibliophilen 1904—08, 2 Bde.). — Ein Werk über Schillers Bildnisse bereitet P. Weizsäcker vor. — Reiche Literaturnachweise bieten außer *Goedeke*, Bd. 5, S. 97—237, Weltrich und Minor a. a. O., für die Jahre 1888—1901 Max Kochs Übersichten der neueren Goethe-Schiller-Literatur in Bd. 6—17 der Berichte des Frankfurter Hochstifts; *Jbe* seit 1890. Bibliografia Schilleriana: *Rt* Bd. 2, S. 164. — Charakteristiken: Das Beste, was über Schiller geschrieben worden ist, bleibt noch immer Wilh. v. Humboldts Vorerinnerung zu ihrem Briefwechsel „Über Schiller und den Gang seiner Geistesentwickelung" (Stuttg. 1830) und Jak. Grimms Festrede von 1859: Kleine Schriften, Bd. 1, S. 375—399 (Berl. 1879; Sonderabdruck Hamb. 1909). — A. Kuhn, Schillers Geistesgang (Berl. 1863). Fr. Lienhard, Schiller: *D* Bd. 26. Eug. Kühnemann, Schiller (3. Aufl., Münch. 1909). Kuno Fischer, Schillers Jugend- und Wanderjahre in Selbstbekenntnissen; Schiller als Komiker (2. Aufl., Heidelb. 1891). Eine Selbstcharakteristik aus Schillers eigenen Werken bietet Fr. Jonas, Schillers Seelenadel (Berl. 1904). Ernst Müller, Schillers Jugenddichtung und Jugendleben (Stuttg. 1896). Otto Pietsch, Schiller als Kritiker (Königsb. 1898), ist ungenügend. — Fr. Kluge, Die sprachgeschichtliche Stellung Schillers: Bunte Blätter, S. 194—213 (Freib. 1908). — Hans Dramer, Schillers Metrik (Berl. 1909). — Hans Knudsen, Schiller und die Musik (Greifsw. 1908). — Der hundertste Todestag hat 1905, ähnlich wie 1859 die Jahrhundertfeier der Geburt, eine reiche Literatur hervorgerufen: „Veröffentlichungen des Schwäbischen Schillervereins" als „Marbacher Schillerbuch" (Stuttg. 1905/09, 3 Bde.) mit zahlreichen Briefen von und an Schiller. Jährliche „Rechenschaftsberichte" des Schwäbischen Schillervereins mit wissenschaftlichen Beiträgen (Marb. 1897 f., bis jetzt 12 Hefte). — Études sur Schiller (Par. 1905). Schillerband der *StvglL* (Berl. 1905). *Euph* Bd. 12, dazu Bd. 15, S. 456. — Wolfg. Kirchbach, Schiller der Realist und Realpolitiker (Schmargendorf 1905).

Schillers Dramen: Schillers Dramaturgie. Drama und Bühne betreffende Schriften, Aufsätze, Bemerkungen Schillers gesammelt von O. Falckenberg (Münch. 1909): Deutsche Dramaturgie Bd. 2. — Das Beste bieten Ludw. Bellermann, Schillers Dramen, Beiträge zu ihrem Verständnis (4. Aufl., Berl. 1908, 3 Bde.), und Heinr. Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels, Bd. 1, S. 213—421 (10. Aufl., Oldenb. 1904). — K. Weitbrecht, Schiller in seinen Dramen (Stuttg. 1897). Gust. Kettner, Studien zu Schillers Dramen (Berl. 1909 f.). — Jul. Petersen, Schiller und die Bühne. Ein Beitrag zur Literatur- und Theatergeschichte der klassischen Zeit: *Pal* Bd. 32. — Kaspar Fischer, Lessings Einfluß auf Schiller (Bern 1896). F. Engel, Spuren Shakespeares in Schillers dramatischen Werken (Magdeb. 1901). Jedem Drama, von den „Räubern" bis zum „Demetrius", widmete Heinr. Düntzer ein Heft seiner „Erläuterungen". — Max Koch, Schillers geschichtliche Stellung innerhalb der Entwickelung des deutschen Dramas: Frankfurter Hochstiftsberichte, Bd. 6 (1890), S. 29—51. — Verzeichnis sämtlicher Tonwerke zu den Dramen Schillers u. a. von Alb. Schäfer (Leipz. 1886).

Schillers Lyrik: Gedichte herausg. von Rich. Weißenfels (Berl. 1904, Pantheonausgabe). Erläuterungen von Heinr. Düntzer (3. Aufl., Leipz. 1874—91, 4 Tle.). Heinr. Viehoff, Schillers Gedichte erläutert (6. Aufl., Stuttg. 1887, 3 Tle.). Fr. Jonas, Erläuterung der Jugendgedichte Schillers (Berl. 1900). Fr. Albert Lange, Einleitung und Kommentar zu Schillers philosophischen Gedichten (Bielef. 1897). Gust. Hauff, Schillerstudien (Stuttg. 1880).

S. 306. **Schillers Vorfahren und Jugendfreunde:** Rich. Weltrich, Schillers Ahnen (Weim. 1907). Ein Lebensbild von Schillers Mutter gab Ernst Müller (Leipz. 1894); des Vaters Autobiographie in Alfred v. Wolzogens Mitteilung aus den Familienpapieren: „Schillers Beziehungen zu Eltern, Geschwistern und der Familie v. Wolzogen" (Stuttg. 1859). Dazu „Schillers Briefwechsel mit seiner Schwester Christophine und seinem Schwager Reinwald" (Leipz. 1875). — Jul. Hartmann, Schillers Jugendfreunde (Stuttg. 1904). Die Briefe an Fr. W. v. Hoven in dessen Autobiographie (Nürnb. 1840).

S. 308. **Jugenddramen:** Albert Kontz, Les Drames de la Jeunesse de Schiller, étude historique et critique (Par. 1899). Herm. Tischler, Die Doppel-

bearbeitungen von Räuber, Fiesko, Karlos (Leipz. 1888). Gust. Kettner, Schillerstudien (Nachlaß, Kabale und Liebe, Braut. Naumb. 1894).

S. 309. **Räuber:** Rob. Boxberger, Die Sprache der Bibel in Schillers Räubern (Erfurt 1867). Jak. Minor, Die Räuber und Götz v. Berlichingen: *ZfdPh* Bd. 20, S. 66. Elisab. Mentzel, Schillers Jugenddramen zum erstenmal auf der Frankfurter Bühne: Archiv für Frankfurts Geschichte, Bd. 3, S. 238—300. K. Richter, Schiller und seine Räuber in der französischen Revolution (Grünb. 1865). Artur Chuquet, Les Brigands: Études de Littérature Allemande, S. 178—231 (Par. 1902). Alfred Bassermann, Schillers Räuber und Josefus: *StvglL* Bd. 6, S. 347. — Ph. Stein, Die Fortsetzungen, Nachahmungen und Travestien von Schillers ‚Räubern' gesammelt und erläutert: *ThG* Bd. 13.

S. 311. **Anthologie:** herausg. von Fedor v. Zobeltitz (Berl. 1905): Neudrucke literarhistorischer Seltenheiten Bd. 5.

S. 312. **Fiesko:** Ad. Schöll, Gesammelte Aufsätze, S. 205—245 (Berl. 1884). Elisab. Mentzel, a. a. O. (zu S. 309), Bd. 4, S. 64—160. — R. Weltrich, Schillers Fiesko und die geschichtliche Wahrheit (1909): Sonderabdruck aus Bd. 3 des Marbacher Schillerbuchs.

S. 313. **Schröder:** Zu Ed. v. Bülows Sammlung von Schröders dramatischen Werken (Berl. 1831, 4 Bde.) schrieb Ludw. Tieck als Einleitung „Die geschichtliche Entwickelung der neueren Bühne": Kritische Schriften, Bd. 2, S. 313—374 (Leipz. 1848). Das Lustspiel „Das Porträt der Mutter": *K* Bd. 139, I. — F. L. W. Meyers einst berühmter „Beitrag zur Kunde des Menschen und Künstlers Schröder" (Hamb. 1819, 3 Bde.) behält auch Wert neben Berth. Litzmanns ausgezeichneter Schröder-Biographie (Hamb. 1890 f., bis jetzt 2 Bde.). Litzmann gab 1887 (Hamb.) Schröders Briefe an Gotter und 1904 (Berl.) eine kurze Charakteristik „Der große Schröder": *Th* Bd. 1, heraus. *Archiv* Bd. 8, S. 201. — G. Merschberger, Die Anfänge Shakespeares auf der Hamburger Bühne (Hamb. 1890).

S. 313. **Mannheimer Theater:** W. Koffka, Iffland und Dalberg, zur Geschichte der klassischen Theaterzeit Mannheims (Leipz. 1865). Fr. Walter, Archiv und Bibliothek des Theaters in Mannheim (Leipz. 1899, 2 Bde.). M. Martersteig, Die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg, 1781—1789 (Mannh. 1890). — Fr. Alafberg, Dalberg als Bühnenleiter und Dramatiker (Berl. 1907). Joh. Heinr. Meyer, Die bühnenschriftstellerische Tätigkeit Dalbergs (Heidelb. 1904). — K. Krühl, Leben und Werke des elsässischen Schriftstellers Anton von Klein. Ein Beitrag zur Geschichte der Aufklärung der Pfalz (Straßb. 1901).

S. 313. **Gemmingen:** Der deutsche Hausvater und Gedichte: *K* Bd. 139, I, u. 135, I, S. 65. — Cäsar Flaischlen, O. H. v. Gemmingen, mit einer Vorstudie über Diderot als Dramatiker (Stuttg. 1890).

S. 313. **Iffland:** Vollständigste Sammlung: „Theater von Iffland" (Weim. 1843, 24 Bde.). „Jäger" und „Hagestolzen": *K* Bd. 139, I. „Meine theatralische Laufbahn" herausg. von Ludw. Geiger: *DLD* Nr. 24. „Jäger", „Mündel", „Spieler", „Verbrechen aus Ehrsucht": *MV* Nr. 340/1, 625/6, 395/6, 623/4. — Briefe Ifflands an seine Schwester Luise und Verwandte nebst Aktenstücken und dem Gelegenheitsstück „Die Wiederkunft" herausg. von L. Geiger: *ThG* Bd. 5/6. — E. A. Regener, Iffland: *Th* Bd. 10. K. Duncker, Iffland in seinen Schriften, als Künstler, Lehrer und Direktor der Berliner Bühne (Berl. 1859). K. Aug. Böttigers „Entwickelung des Ifflandschen Spiels" (Leipz., Göschen, 1796) wurde in Tiecks „Gestiefeltem Kater" verspottet. — Arth. Stiehler, Das Ifflandsche Rührstück: *ThF* Bd. 16. K. Lampe, Studien über Iffland als Dramatiker, mit besonderer Berücksichtigung der ersten Dramen (Leipz. 1899). R. Kipfmüller, Das Ifflandsche Lustspiel, Beitrag zur Geschichte der dramatischen Technik (Heidelb. 1899). — Gottlieb Fritz, Der Spieler im deutschen Drama des 18. Jahrhunderts (Berl. 1896).

S. 314. **Kabale und Liebe:** Beste Ausgabe von W. Vollmer (Stuttg. 1880). — Ernst Müller, Schillers Kabale und Liebe: Sonderabdruck aus dem Württembergischen Korrespondenzblatt für die gelehrten und Realschulen, 1899, Heft 9 u. 10. Artur Farinelli, Un dramma d'amore e morte dello Schiller: *Rt* Bd. 2, S. 135.

S. 315. **Körner** und **Göschen:** Noch in Mannheim beginnt Schillers Briefwechsel mit Ludw. Huber und Körner, zuerst herausg. 1847 von Körner selbst, vollständiger von K. Goedeke (Leipz. 1874, 2 Bde.), vermehrt durch den Briefwechsel mit Huber von L. Geiger (Stuttg. 1892, 4 Bde.). — Körners „Gesammelte Schriften" herausg. von Ad. Stern (Leipz. 1881). — Körner vermittelte Schillers Beziehungen zu Göschen, der in den von K. Goedeke erläuterten „Geschäftsbriefen Schillers" (Leipz. 1875) die erste Stelle unter Schillers Verlegern einnimmt. Des deutschen Buchhändlers Enkelsohn, der englische Viscount Goschen, beschrieb in zwei umfangreichen Bänden The Life and Times of Gg. Joachim Goschen, Publisher and Printer, 1752—1828 (Lond. 1903); verkürzte deutsche Ausgabe „Das Leben Göschens" (Leipz. 1905, 2 Bde.).

S. 316. **Kalb:** Gedenkblätter an Ch. v. Kalb veröffentlichte Emil Palleske (Stuttg. 1879), ihre

Briefe an Jean Paul P. Nerrlich (Berl. 1882). Briefe von Charlotte teilt unter Verarbeitung der ganzen Literatur über sie mit Joh. L. Klarmann, Geschichte der Familie von Kalb auf Kalbsried (Erlangen 1902). Rich. Weltrich, Schiller und Charlotte v. Kalb: Frankfurter Hochstiftsberichte Bd. 2, S. 67—86 (1885).

S. 316. **Geisterseher:** Adalbert v. Hanstein, Wie entstand Schillers Geisterseher?: *FM* Bd. 22.

S. 316. **Don Karlos:** Neudruck der später stark gekürzten Ausgabe von 1787 von W. Vollmer (Stuttgart 1880). Schillers Bühnenbearbeitung in Versen zum erstenmal herausg. von Marx Möller: Studien zum Don Karlos (Greifsw. 1896). — Ernst Elster, Zur Entstehungsgeschichte des Don Karlos (Halle 1889). Jak. Löwenberg, Über Otways und Schillers Don Karlos (Lippstadt 1886). H. J. Heller, Die Quellen des Schillerschen Don Karlos: Herrigs Archiv, Bd. 25, S. 55—100. Art. Farinelli, Il ,Don Carlos' dello Schiller: Studi di Filologia moderna, Bd. 1, S. 167—185 (Catania 1908), mit Angaben italienischer Arbeiten über Schillers Don Karlos. — Leop. v. Ranke, Don Carlos, Prinz von Asturien: Sämtliche Werke, Bd. 40/41, S. 447—544 (Leipz. 1877).

S. 317. Emilie v. Gleichen-Rußwurm (Schillers Tochter), Karl Augusts erstes Anknüpfen mit Schiller (Stuttg. 1857).

IV. Die weimarische Blütezeit und die romantische Schule. S. 318—380.

S. 318. W. Oncken, Das Zeitalter der Revolution, des Kaiserreichs und der Befreiungskriege (Berl. 1884/86, 2 Bde.). Herm. Hettner, Das klassische Zeitalter der deutschen Literatur (4. Aufl., Braunschw. 1894). Ed. Grisebach, Das Goethesche Zeitalter der deutschen Dichtung (Leipz. 1891).

S. 319. Goethes Notizbuch von der Schlesischen Reise (1790) herausg. von Friedr. Zarncke (Leipz. 1884). Herm. Wentzel, Goethe in Schlesien (Oppeln 1867). Adalb. Hoffmann, Deutsche Dichter im Schlesischen Gebirge, S. 1—50 (Warmbrunn 1897). Derselbe, Goethe in Breslau und Oberschlesien (Oppeln 1898). — Campagne de France mit reichem französischen Kommentar herausg. von Artur Chuquet (Par. 1884); dazu derselbe, Études de Littérature Allemande, S. 73—130 (Par. 1902). — Val. Pollak, Zur Belagerung von Mainz: *JbG* Bd. 19, S. 261—286.

S. 319. **Kant.** Ausgewählte Abschnitte aus Kants Ethik und Religionsphilosophie herausg. von Aug. Messer: *BWS.* — Max Ortner, Kant in Österreich: *JbGr* Bd. 14, S. 1—25. — K. Vorländer, Goethes Verhältnis zu Kant in seiner historischen Entwickelung: Vaihingers Kantstudien 1897 und *JbG* Bd. 19, S. 166—185. Samuel Eck, Goethe und Kant: Goethes Lebensanschauung, S. 67—100 (Tübing. 1902). *JbG* Bd. 27, S. 226. Gg. Schimmel, Goethe und Kant (Berl. 1906): Die Kultur Bd. 10. — Rob. Neumann, Goethe und Fichte (Berl. 1904).

1. Schiller in Jena. Der Freundschaftsbund zwischen Goethe und Schiller. S. 322—346.

S. 322. Schillers Leben in Jena von 1789 bis zum 3. Dezember 1799 hat zur Jahrhundertfeier von Schillers erster Vorlesung Berth. Litzmann (2. Aufl., Jena 1890) geschildert. — Ottokar Lorenz, Zum Gedächtnis von Schillers historischem Lehramt in Jena (Berl. 1889). — Schillers Kalender, 18. Juli 1795 bis 1805, herausg. von Ernst Müller (2. Aufl., Stuttg. 1893).

S. 323. **Schillers geschichtliche und philosophische Arbeiten:** Eine von der Wiener Akademie 1859 gestellte Preisaufgabe über „Schiller in seinem Verhältnisse zur Wissenschaft" hat außer K. Tomascheks gekröntem Werke (Wien 1862) eine kürzere Arbeit von K. Twesten (Berl. 1863) und Fr. Überwegs Buch „Schiller als Historiker und Philosoph" (Leipz. 1884) veranlaßt. — Alb. Scheibe, Schiller als Geschichtsschreiber und Politiker (Tarnowitz 1905). Joh. Janssen gibt in „Schiller als Historiker" (2. Aufl., Freiburg 1879) eine Verurteilung von Schillers Geschichtschreibung vom strengsten katholisch-kirchlichen Standpunkte aus. Wichtig für die Beurteilung sind Rich. Festers Einleitungen und Anmerkungen zu den „Historischen Schriften" in der Cottaschen Säkularausgabe Bd. 13—15. — „Schiller als Philosoph" ist am klarsten von Kuno Fischer (2. Aufl., Heidelb. 1891, 2 Bde.) dargestellt worden. Th. W. Danzel, Über den gegenwärtigen Zustand der Philosophie der Kunst und ihre nächste Aufgabe (1844): Gesammelte Aufsätze, S. 1—84 (Leipz. 1855). Gg. Geil, Schillers Ethik in ihrem Verhältnis zu der Kantschen; System von Schillers Ethik (Straßb. 1888 und 1890). Gustav Zimmermann, Versuch einer Schillerschen Ästhetik (Leipz. 1889). Das beste von neueren Arbeiten bietet Bernh. K. Engel, Schiller als Denker. Prolegomena zu Schillers philosophischen Schriften (Berl. 1908). — Julia Wernly, Prolegomena zu einem Lexikon der ästhetischen Terminologie Schillers: *UNF* Heft 4. — Xavier Léon, Schiller et Fichte: Études sur Schiller, S. 41 (Par. 1905).

S. 323. **Philosophische Briefe:** Karl Wolff, Schillers Theodizee bis zum Beginn der Kantschen Studien. Mit einer Einleitung über das Theodizee-

problem in der Philosophie und Literatur des 18. Jahrhunderts (Leipz. 1909).

S. 324. **Die Schwestern Lengefeld:** Schillers im März 1788 beginnender Briefwechsel mit Lotte, bald auch mit Karoline, wurde zuerst von Schillers Tochter Emilie v. Gleichen-Rußwurm (Stuttg. 1856), dann vollständiger von W. Fielitz herausg. (Stuttg. 1879, 3 Bde.). Außer in diesen Briefen lernen wir „Charlotte v. Schiller und ihre Freunde“ am besten durch Ludw. Urlichs 3 Bände (Stuttg. 1860/65) kennen, ergänzt durch Lottens Briefwechsel mit Joh. Fischenich (Frankfurt a. M. 1875) und für ihre Witwenzeit durch die „Briefe von Schillers Gattin an einen vertrauten Freund“ (Knebel; Leipz. 1856). — Jak. Wychgram, Charlotte von Schiller (Bielef. 1904): Frauenleben Bd. 6. Ad. Bär, Charlotte v. Lengefeld als Freundin und Braut Schillers (Weim. 1905). — Für Karoline v. Wolzogen: Literarischer Nachlaß (Leipz. 1848, 2 Bde.), für sie und Schillers Kinder: K. Schmidts Briefsammlung „Schillers Sohn Ernst“ (Paderb. 1893).

S. 326. Schillers Briefwechsel mit dem Herzog von Augustenburg herausg. von Max Müller (Berl. 1875). Ein Teil der Briefe über ästhetische Erziehung in der Fassung, wie sie tatsächlich an den Herzog geschrieben wurden, herausg. von A. L. J. Michelsen (Berl. 1876).

S. 326. Karl Rieger, Schillers Verhältnis zur französischen Revolution (Wien 1885). Max Batt, Schiller's Attitude towards the French Revolution: Journal of Germanic Philology Bd. 1, S. 482 (Bloomington 1897). Vgl. zu S. 309 (Räuber). — Joh. Schmidt, Schiller und Rousseau (Berl. 1876). — Max Koch, Deutsche Literatur und französische Revolution: Deutsches Wochenblatt 1892, Nr. 5 u. 6.

S. 327. **Horen:** Für ihre Geschichte bietet das meiste Material der „Briefwechsel zwischen Schiller und Joh. Fr. Cotta“ (Stuttg. 1876), durch W. Vollmers reiche Erläuterungen eine Vorratskammer für die ganze Schillerliteratur. — Alb. Schäffle, Cotta (Berl. 1895). Ed. Heyck, Die Allgemeine Zeitung 1798—1898 (Münch. 1898). — Die Dichter des Schillerschen Musenalmanachs und der Horen herausg. von M. Mendheim: *K* Bd. 135, II u. III.

S. 328. **Wilhelm und Karoline von Humboldt:** An Stelle der nur lückenhaft „Gesammelten Werke“ (Berl. 1841—52, 7 Bde.) begann 1903 die Berliner Akademie eine vollständige Ausgabe der Werke, politischen Denkschriften, Tagebücher und Briefe. — „Sechs ungedruckte Aufsätze W. v. Humboldts über das klassische Altertum“ und ein vergessener französischer Aufsatz: *DLD* Nr. 58 und *ZvglL* Bd. 7, S. 268. Tagebuch Wilhelms im Jahre 1796 (Weim. 1894). — Wilhelm und Karoline in ihren Briefen (Berl. 1906 f., bis jetzt 4 Bde.). Karolinens Briefwechsel mit Varnhagens (Weim. 1896), mit Brinckmann, Schweighäuser, Welcker: Neue Briefe von Karoline (Halle 1901); Wilhelms Briefwechsel mit Fr. H. Jacobi (Halle 1892), sämtlich herausg. von Alb. Leitzmann. Wilhelms Briefe an Gg. Heinr. L. Nicolovius herausg. von Rud. Haym (Berl. 1894). Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt vervollständigt herausg. von Alb. Leitzmann (3. Aufl., Stuttg. 1900). Humboldts Briefe an Chr. G. Körner gab als „Ansichten über Ästhetik und Literatur von Wilhelm v. Humboldt“ Fr. Jonas heraus (Berl. 1880). Wilhelms Briefwechsel mit Aug. W. Schlegel (Halle 1908). Humboldts berühmte „Briefe an eine Freundin“ (*MV* Nr. 302—307) nach der Handschrift herausg. von Alb. Leitzmann (Leipz. 1909); durch Auguste Piderits und O. Hartwigs Lebensbeschreibung dieser Freundin, Charlotte Diede, ergänzt (Halle 1884). Zu Rud. Hayms Lebensbild Humboldts (Berl. 1856) lieferten Ergänzungen Th. Distel, Aus W. v. Humboldts letzten Lebensjahren (Leipz. 1883), Bruno Gebhardt, Wilhelm v. Humboldt als Staatsmann (Stuttg. 1896/99, 2 Bde.), Artur Farinelli, Guillaume de Humboldt et l'Espagne (Par. 1898), wobei auch Goethes Beziehungen zu Spanien eigens behandelt sind.

S. 328. **Schillers Bündnis mit Goethe:** Wichtigste Grundlage für die Betrachtung des Freundschaftsbundes ist der „Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794—1805“, den Goethe, nachdem er seit 1824 in „Kunst und Altertum“ Proben daraus mitgeteilt hatte, 1828—29 in 6 Bänden bei Cotta erscheinen ließ (4. Auflage, besorgt von W. Vollmer, Stuttg. 1881, 2 Bde.); dazu Mich. Bernays, Kleine Schriften, Bd. 1, S. 363 (Stuttg. 1895). Briefwechsel herausg. von F. Muncker (Stuttg. 1892, 4 Bde.), von H. St. Chamberlain (Jena 1905, 2 Bde.). — Goethes Urteile über Schiller sichtete Th. Vogel: *JbG* Bd. 23, S. 99. P. Uhle, Schiller im Urteil Goethes (Chemnitz 1909). — An die eigenen Briefe reiht sich die von Hans Gerh. Gräf getroffene prächtige Zusammenstellung „Goethe und Schiller in Briefen von Heinrich Voß dem jüngeren“ (*Reclam* Nr. 3581/2); das Büchlein, das in keinem deutschen Hause fehlen sollte, bringt uns in lebensvoller Unmittelbarkeit das große Freundespaar menschlich nahe. — Wenn Schillers Brief an die Gräfin Schimmelmann auch hinsichtlich der Echtheit der vorliegenden Fassung von L. Geiger (*Euph* Bd. 12, S. 272) angefochten wurde, so entspricht der Inhalt jedes Teiles doch zweifellos Schillers Gesinnung um die Jahrhundertwende. — Die frühere Art der Vergleichung Goethes und Schillers

ist glücklicherweise durch die tiefere Begründung der Literaturgeschichte überwunden. Die Bedeutung des Zusammenwirkens zweier so verschiedenartiger Persönlichkeiten für unsere ganze Geisteskultur würdigt vortrefflich Heinr. v. Stein, Goethe und Schiller, Beiträge zur Ästhetik der deutschen Klassiker (*Reclam* Nr. 3090), zuerst *BayrBl* Bd. 10, S. 129: Steins gesammelte Aufsätze, S. 107—210 (Stuttg. 1906). Bernh. Suphan, Schiller und Goethe: *JbG* Bd. 26, S. 1*—22*. — Neben Goethes und Schillers kunsttheoretischen Arbeiten werden auch die W. v. Humboldts, Chr. G. Körners und Heinr. Meyers behandelt von O. Harnack, Die klassische Ästhetik der Deutschen (Leipz. 1892). Eine sehr tüchtige Arbeit ist A. Bossert, Goethe et Schiller (2. Aufl., Par. 1882). — Die Zeitungskritiken, Berichte, Notizen über Goethe und Schiller und ihre Werke sammelte Jul. W. Braun, Schiller und Goethe im Urteile ihrer Zeitgenossen 1773—1812 (Leipz. 1882—85, 6 Bde.).

S. 329. **Goethes Märchen:** Paris, Melusine und Märchen deutscher Ausgewanderter nach ihren verschiedenen Auslegungen erörtert von Fr. Meyer-Waldeck, Goethes Märchendichtungen (Heidelb. 1879); von Paul Pochhammer *JbG* Bd. 25, S. 37 u. 116.

S. 329. **Christiane** in Goethes Dichtung: Max Morris, Goethestudien, Bd. 2, S. 76—109 (2. Aufl., Berl. 1902). — Freundschaftliche Briefe von Goethe und seiner Frau an Nikolaus Meyer (Leipz. 1856); dazu *JbG* Bd. 7, S. 304. Goethes eigene Briefe an Christiane in der Sophien-Ausgabe, Abt. IV, vom 10. Bande an. Mehr als Emma Brauns biographische Skizze „Christiane v. Goethe" (Leipz. 1888) lehrt Paul Heyses ergreifend schönes Gedicht „Das Goethe-Haus in Weimar" (Berl. 1897).

S. 330. **Gedichte Schillers:** Musen-Almanach Schillers für 1796—1800. Neudruck Leipz., Verlagsaktiengesellschaft, 1906. — Ernst Elster, Schillers Balladen: Jahrbuch des Frankfurter Hochstifts 1904, S. 265—305. J. H. Bondi, Aus dem Balladenjahre 1797 (Frankf. 1898). — Ernst Müller, Die Quellen des „Taucher": *StvglL* Bd. 8, S. 239. F. Stadelmann, Die Bürgschaft (Triest 1896/97, zwei Programme). M. Herm. Jellinek, Die Sage von Hero und Leander in der Dichtung (Berl. 1890).

S. 330. **Xenien:** Neudruck des Musenalmachs für 1797 (Leipz., Inselverlag, 1907). — Die Xenien und Erwiderungen kommentiert Ed. Boas, Schiller und Goethe im Xenienkampf (Stuttg. 1851, 2 Bde.). Das zwischen Weimar und Jena wandernde „Xenienmanuskript", in das Goethe und Schiller das eben Entstandene eintrugen, herausg. von Wendelin v. Maltzahn (Berl. 1856). Schillers zuletzt aufgegebener Versuch, 922 Xenien künstlerisch zu gruppieren, während der Almanach nur 668 zusammenfaßte: *GG* Bd. 8. — Konr. Lux, Joh. Kaspar Fr. Manso, der schlesische Schulmann, Dichter und Historiker: *BBr* Bd. 14.

S. 331. **Der Antritt des 19. Jahrhunderts:** Die deutschen Säkulardichtungen an der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts herausg. von Aug. Sauer: *DLD* Nr. 91—104. Paul Holzhausen, Der Urgroßväter Jahrhundertfeier (Leipz. 1901).

S. 331. **Reinecke Fuchs:** Gottscheds Reinecke Fuchs herausg. von Alex. Bieling (Halle 1886). — Herder, Zerstreute Blätter, 5. Sammlung (Gotha 1793): Suphans Ausgabe, Bd. 16, S. 218.

S. 331. **Hermann und Dorothea:** W. v. Humboldts „Ästhetische Versuche über Hermann und Dorothea" (Braunschw. 1799; 4. Aufl. Braunschw. 1882) sind gewiß das Bedeutendste über epische Kompositionskunst, schienen aber selbst Goethe und Schiller mehr vertiefend als klar erläuternd. K. Furtmüller, Die Theorie des Epos bei den Brüdern Schlegel, den Klassikern und W v. Humboldt (Wien 1903, Programm). — Viktor Hehn, Über Goethes Hermann und Dorothea (2. Aufl., Stuttg. 1898). Eine „ästhetische und historische Einleitung nebst fortlaufender Erläuterung" zu „Hermann und Dorothea" gab L. Cholevius (3. Aufl., Leipz. 1897). Ch. Jul. Kullmer, Pössneck, the Scene of Hermann and Dorothea (Baltimore 1907). — L. Morel, Hermann et Dorothée en France (Par. 1906).

S. 332. **Achilleis:** Quellen und Komposition der Achilleis setzt sehr gut Albert Fries (Berl. 1901) auseinander; dazu Max Morris, Goethestudien, Bd. 2, S. 129—173 (2. Aufl., Berl. 1902). — O. Lücke, Goethe und Homer (Ilfeld 1884). — Goethes Briefe an Fr. Aug. Wolf gab Mich. Bernays (Berl. 1868) mit einer Einleitung heraus, die Goethes Stellung zu Homer und zum Griechentum überhaupt behandelt. — Wilh. Peters, Zur Geschichte der Wolfschen Prolegomena aus ungedruckten Briefen Wolfs an K. Aug. Böttiger (Frankf. a. M. 1890). *JbG* Bd. 27, S. 3—96.

S. 333. **Wilhelm Meisters Lehr- und Wanderjahre:** Als Führer des jüngeren Geschlechtes hat zuerst Fr. Schlegel im „Athenäum" (1798) Goethes Roman gepriesen: Jugendschriften, Bd. 2, S. 165 (Wien 1882), während Schiller und Goethe sich an Chr. G. Körners Brief über die „Lehrjahre" in den „Horen" (= Körners ges. Schriften, S. 107) als Ausdruck ihres eigenen Urteiles erfreuten. — Kurt Bimler, Die erste und zweite Fassung von Goethes Wanderjahren (Beuthen O.-Schl. 1907). — Ferd. Gregorovius, Goethes Wilhelm Meister in seinen sozialistischen Elementen entwickelt (Königsb. 1849). Alex. Jung, Goethes Wanderjahre und die wichtigsten

Fragen des 19. Jahrhunderts (Mainz 1854). Die Arbeiter-Maschinenfrage der „Wanderjahre" behandelt auch Fr. Bertheau, Goethe und seine Beziehungen zur schweizerischen Baumwollindustrie (Wetzikon 1888). — K. Jungmann, Die pädagogische Provinz der Wanderjahre. Eine Quellenstudie: *Euph* Bd. 14, S. 274 f. — J. Schubert, Die philosophischen Grundgedanken in Goethes Wilhelm Meister (Leipz. 1896). — Jak. Minor, Die Anfänge des Wilhelm Meister: *JbG* Bd. 9, S. 163. Gg. Ellinger, Der Einfluß von Scarrons Roman comique auf Wilhelm Meister: *JbG* Bd. 9, S. 188. Eug. Wolff, Mignon. Ein Beitrag zur Geschichte des Wilhelm Meister (Münch. 1909). Für Buch 6 vgl. zu S. 262 (Klettenberg) und Hans Glagau, Bekenntnisse einer schönen Seele: Die moderne Selbstbiographie als historische Quelle, S. 43—60 (Marb. 1903). — H. Prodnigg, Wilhelm Meister und die ästhetische Doktrin der älteren Romantik (Graz 1891). J. O. E. Donner, Der Einfluß Wilhelm Meisters auf den Roman der Romantiker (Helsingf. 1895). — L. Morel, Wilhelm Meister in Frankreich: *StvglL* Bd. 9, S. 65.

S. 333. **Wahlverwandtschaften** und **Minna Herzlieb:** Heinr. Düntzer, Abhandlungen, Bd. 1, S. 212—319 (Leipz. 1885). — Chr. Semler, Goethes Wahlverwandtschaften und die sittliche Weltanschauung des Dichters (Hamb. 1886). Oskar Walzel, Goethes Wahlverwandtschaften im Rahmen ihrer Zeit: *JbG* Bd. 27, S. 166. — Kuno Fischer, Goethes Sonettenkranz (Heidelb. 1895).

S. 334. **Weimarer Theater:** Die Grundlage für dessen Beurteilung bietet C. A. H. Burkhardt, Das Repertoire des Weimarischen Hoftheaters unter Goethes Leitung: *ThF* Bd. 1; dazu *ZvglL* Bd. 4, S. 313. Als Jubiläumsschrift ist etwas schönfärbend Jul. Wahle, Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung: *GG* Bd. 6. *JbG* Bd. 29, S. 22. Ernst Pasqué, Goethes Theaterleitung (Leipz. 1863, 2 Bde.), gibt Mitteilungen über die einzelnen Schauspieler. Ed. Genast, Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers (Leipz. 1861—66, 4 Bde.; neue Ausg. von R. Kohlrausch, Stuttg. 1904). — Heinr. Schmidt, Erinnerungen eines Weimarischen Veteranen (Leipz. 1856). Ernst Martersteig, Pius Alex. Wolff (Leipz. 1879); Briefe Wolffs herausg. von M. Koch: Studien zur Literatur-Geschichte für Mich. Bernays, S. 19—39 (Hamb. 1893). Alfred v. Berger, Goethes Verhältnis zur Schauspielkunst: *JbG* Bd. 25, S. 1*—15*. V. Trinius, Goethe als Dramaturg (Leipz. 1909). Ph. Stein, Goethe als Theaterleiter: *Th* Bd. 12.

S. 334. **Wallenstein:** Beste Textausgabe von W. Vollmer (Stuttg. 1880); mit reichem englischen Kommentar von K. Breul (Cambridge 1894, 2 Bde.: Pitt Press Series); das „Lager" mit französischem Kommentar von Artur Chuquet (Par. 1888). — Goethe, Dramatische Bearbeitung der Wallensteinschen Geschichte durch Schiller. Bericht über die erste Aufführung der Piccolomini: Allgemeine Zeitung 1798/99 = *MKl* Bd. 25, S. 15—59. W. Süvern, Über Schillers Wallenstein in Hinsicht auf griechische Tragödie (Berl. 1800). K. Tomaschek, Schillers Wallenstein (Wien 1886). K. Werder, Vorlesungen über Schillers Wallenstein (Berl. 1889). Eug. Kühnemann, Die Kantischen Studien Schillers und die Komposition des Wallenstein (Marburg 1889). — Gg. Winter, Die dramatische Behandlung des Wallenstein-Stoffes vor Schiller: Nord und Süd, Bd. 57, S. 248. Th. Vetter, Wallenstein in der dramatischen Dichtung des Jahrzehntes seines Todes (Frauenfeld 1894). Berth. Hönig, Die Gestalt Wallensteins in der Volksmythe und auf der Bühne (Münch. 1902). — Über die Versuche, Wallenstein für einen Bühnenabend einzurichten: Eug. Kilian, Der einteilige Theater-Wallenstein: *FM* Bd. 18. Derselbe, Schillers Wallenstein auf der Bühne. Beiträge zum Problem der Aufführung und Inszenierung (Münch. 1908); dazu Frankfurter Hochstiftsberichte, Bd. 11, S. 221 (M. Koch). — Leop. v. Ranke, Geschichte Wallensteins: Sämtliche Werke Bd. 23 (Leipz. 1880). Hans Schulz, Wallenstein und die Zeit des Dreißigjährigen Krieges (Bielefeld 1898, reich illustriert).

S. 338. **Maria Stuart:** Ausgabe mit englischem Kommentar von C. A. Buchheim (Oxford 1895; Clarendon Press Series); mit französischem Kommentar von E. Henry (Par. 1893). — K. Kipka, Maria Stuart im Drama der Weltliteratur: *BBr* Bd. 9 und Schillerheft der *StvglL* S. 195—245. — Eug. Sierke, Maria Stuart in der Geschichte und in der Dichtung: Kritische Streifzüge, S. 42—100 (Braunschw. 1881).

S. 339. **Jungfrau von Orleans:** Beste Ausgabe von W. Vollmer (Stuttg. 1879). K. Hanebuth, Über die hauptsächlichsten Jeanne d'Arc-Dichtungen des 15.—17. Jahrhunderts (Marb. 1893). Ferd. Kummer, Die Jungfrau von Orleans in der Dichtung (Wien 1877). — J. Quiquerez, Quellenstudien zu Schillers Jungfrau (Leipz. 1893). — Hans v. Wolzogen, Die Jungfrau von Orleans: *BayrBl* Bd. 13, S. 96. — Charl. Lady Blennerhasset, Die Jungfrau von Orleans (Bielefeld 1906): Frauenleben, Bd. 9. — Adalb. Sikora, Die Jungfrau von Orleans im tirolischen Volksschauspiel: *StvglL* Bd. 6, S. 401.

S. 340. **Schillers Bühnenbearbeitungen:** Alb. Köster, Schiller als Dramaturg (über Macbeth, Nathan, Turandot, Phädra; Berl. 1891). — Shakespeare: Gisbert v. Vincke, Schiller als Shakespeare-

bearbeiter: *ThF* Bd. 6, S. 115. K. Werder, Vorlesungen über Shakespeares Macbeth (Berl. 1885). Schillers Macbeth mit dem englischen Original verglichen von Bernh. Sandmann (Tarnowitz 1888), Hub. Beckhaus (Ostrowo 1889), Gebhard Schatzmann (Trautenau 1889). *JbSh* Bd. 4, S. 383; Bd. 6, S. 23; Bd. 15, S. 222. — Turandot: Edm. Dorer, Karlo Gozzi und sein Theater: Nachgelassene Schriften Bd. 2, S. 63 (Dresd. 1893). Th. Herold, Fr. Aug. Kl. Werthes, S. 40 (Münster 1898). — Picards Encore des Ménechmes (1791) und Médiocre et Rampant ou le Moyen de parvenir (1797) herausg. von Alex. Bieling (Halle 1888). — Racine: Mich. Bernays, Schiller und Racines Britannicus: Kleine Schriften Bd. 1, S. 354 (Stuttg. 1895). Zur Phädra: Herrigs Archiv Bd. 34, S. 299 (H. Maaß).

S. 341. **Braut von Messina**: Baptist Gerlinger, Die griechischen Elemente in Schillers Braut (4. Aufl., Neuburg 1893). — Aug. Schneegans, Schillers sizilianische Dichtungen: Augsburger Allgemeine Zeitung 1881, Nr. 306—313. — Walter Bormann, Schiller als Dichter der Braut: O. Sievers' Akademische Blätter, 1884, S. 672—715. E. Maaß, Die Braut von Messina und ihr griechisches Vorbild: Deutsche Rundschau, Jan. 1908, S. 110. H. F. Müller, Sophokles' König Ödipus und Schillers Braut: Beiträge zum Verständnis der tragischen Kunst, S. 163—214 (2. Aufl., Wolfenb. 1909).

S. 341. **Wilhelm Tell**: Ausgabe von W. Vollmer (Stuttg. 1879). Alfred Schmieden, Die bühnengerechten Einrichtungen der Schillerschen Dramen für das Kgl. Nationaltheater zu Berlin. I. Wilhelm Tell (Berl. 1906). — Gust. Kettner, Tell. Eine Auslegung (Berl. 1909). Derselbe, Das Verhältnis des Schillerschen Tell zu den älteren Telldramen: Sonderabdruck aus dem Marbacher Schillerbuch, Bd. 3. — Das alte Urner und Jak. Rufs neues Tellenspiel: Schweizerische Schauspiele des 16. Jahrhunderts, herausg. von Jak. Bächtold (Zür. 1893), Bd. 3, S. 1—136. — E. L. Rochholz, Tell und Geßler in Sage und Geschichte (Heilbr. 1877). Ant. Gisler, Die Tellfrage (Bern 1895). — Joachim Meyer, Schillers Tell auf seine Quellen zurückgeführt (Nürnb. 1876). R. Lucae, Gesammelte Vorträge, S. 161—185 (Marburg 1889). Hieronym. Schneeberger, Die Wechselbeziehungen zwischen Schillers Tell und Shakespeares Julius Cäsar (Münnerstadt 1882). — Gottfried Keller, Nachgelassene Schriften, S. 34 (Berl. 1893) und im „Grünen Heinrich": Gesammelte Werke, Bd. 1, S. 358 (Berl. 1889). — F. Heinemann, Tell-Bibliographie (Bern 1907); Tell-Ikonographie. Tell und sein Apfelschuß im Lichte der bildenden Kunst vom 15.—20. Jahrhundert (Luzern 1902).

S. 342. **Schillers dramatischer Nachlaß**: Nachdem schon Körner 1813 vom Demetrius, Warbeck, den Maltesern und den Kindern des Hauses einzelnes in seine Sammlung von Schillers „Sämtlichen Werken" aufgenommen, haben Schillers Tochter Emilie v. Gleichen-Rußwurm 1867 und K. Gödeke 1876 (kritisch-historische Ausgabe Bd. 15 I u. II) die dramatischen Entwürfe vollständiger mitgeteilt. Die beste Ausgabe des „Dramatischen Nachlasses" besorgte Gust. Kettner (Weim. 1895, 2 Bde.); der „Demetrius" auch als *GG* Bd. 9; eine kleinere Ausgabe der „Dramatischen Entwürfe und Fragmente" von Kettner (Stuttg. 1899). Der „Dramatische Nachlaß", herausg. von L. Laistner (Stuttg. 1894). — Rob. Boxberger, Schillers dramatische Entwürfe: Herrigs Archiv, Bd. 41, S. 421. Ed. Älschker, Über Schillers dramatische Fragmente (Klagenfurt 1872). Rob. F. Arnold, Schillers dramatischer Nachlaß (Prag 1901): Gemeinnützige Vorträge, Nr. 270. — Über die Versuche, das Demetrius-Fragment auszudichten, A. Stein (Mühlhausen 1891 u. 1894, zwei Programme). Rud. Gottschall, Die Demetrius-Dramen: Studien zur neueren deutschen Literatur, S. 95—133 (Berl. 1892). A. Popek, Der falsche Demetrius in der Dichtung (Leipz. 1893). Jak. Bächtold, Über Schillers Demetrius (Zür. 1888). Rob. Boxberger, Über Schillers Demetrius: *ZvglL* Bd. 5, S. 52. A. Zippel: *ZfdU* Bd. 18, S. 673 f.; s. auch zu S. 492 (Hebbel). — Warbeck: Gust. Kettner (Pforta 1893), *VLG* Bd. 5, S. 533, und *StvglL* Bd. 6, S. 77. Versuche der Ausdichtung von Ignaz Kuranda (1847) und Alfred Meißner (1855). — Malteser: *VLG* Bd. 4, S. 528 (Gustav Kettner). *Archiv* Bd. 4, S. 82 (Heinr. Düntzer). Ausgedichtet von Heinr. Bulthaupt (Frankf. 1884) u. a. m. — Kinder des Hauses: L. Stettenheim, Schillers Fragment der „Polizei", mit Berücksichtigung anderer Entwürfe des Nachlasses (Berl. 1893). — Prinzessin von Zelle: Gust. Kettner, *VLG* Bd. 5, S. 541. Derselbe: Preußische Jahrbücher Bd. 72, S. 84. K. Frank, Schillers Prinzessin und Heyses Graf Königsmark (Schönberg 1891). — Elfriede: E. Schmidt, Die Elfriede-Dramen: Charakteristiken Bd. 1, S. 403—417 (2. Aufl., Berl. 1898). — Gräfin von Flandern: *Euph* Bd. 14, S. 270 (Moritz Jacobs). — Das Schiff: *VLG* Bd. 2, S. 562 (Dessoir); Bd. 5, S. 124 (K. Fries).

S. 343. **Maria Paulowna**: L. Preller, Ein fürstliches Leben (Weim. 1859). F. Bornhak, Altweimar. Die Großherzogin Luise und Maria Paulowna (Bresl. 1908). Herm. v. Egloffstein, Maria Ludovika von Österreich und Maria Paulowna (Leipz. 1909). — *JbG* Bd. 19, S. 34.

S. 343. Schillers Fortwirken: Albert Ludwig, Schiller und die deutsche Nachwelt (Berl. 1909). Alex. v. Gleichen-Rußwurm, Schillers Weltanschauung und unsere Zeit (Berl. 1907): Die Kultur, Bd. 12. — Thomas Rea, Schiller's Dramas and Poems in England (Lond. 1906). — Wouter Nijhoff, Nederlandsche Schiller-Bibliographie: Schillerfeier (Gravenhage 1905).

S. 344. Goethes Mahomet und Tankred: Joh. Weiß, Goethes Tankredübersetzung (Troppau 1886). Mich. Bernays, Die erste Aufführung des Mahomet; Der französische und der deutsche Mahomet: Schriften Bd. 1, S. 3 u. 97 (Stuttg. 1895).

S. 344. Natürliche Tochter: Michel Bréal, Les personnages originaux de la fille naturelle: Deux Études sur Goethe (Par. 1898). Einen Ersatz für die zwei von Goethe skizzierten Folgestücke strebte Gust. H. Ökander (Hausmann) an in seiner Tragödie „Eugenie" (Leipz. 1890).

S. 344. Pandora: Die volle Erklärung des schwerverständlichen Werkes gelang erst Ulrich v. Wilamowitz-Möllendorff: *JbG* Bd. 19, S. 1*—21*.

S. 344. Faust (vgl. zu S. 280): Neudruck des Fragmentes von 1790 durch W. L. Holland (Freiburg 1882) und durch Bernh. Seuffert: *DLD* Nr. 5. K. J. Schröers kommentierte Ausgabe (Teil I in 4., Teil II in 3. Aufl., Leipz. 1898 u. 1896). Alle Entwürfe und Bruchstücke („Paralipomena") und ein Wörterbuch zu Faust herausg. von Fr. Strehlke (Stuttg. 1891). — Kuno Fischer, Goethes Faust nach seiner Entstehung, Idee und Komposition (5. Aufl., Heidelb. 1904, 2 Bde.). Veit Valentin, Goethes Faustdichtung in ihrer künstlerischen Einheit (Berl. 1894). — Jak. Minor, Entstehungsgeschichte und Erklärung des Urfausts, des Fragmentes von 1790 und des ersten Teils (Stuttg. 1901, 2 Bde.). Über die nordische Walpurgisnacht Gg. Witkowski (Leipz. 1894), über die klassische Walpurgisnacht und die Helenadichtung V. Valentin (Leipz. 1901), zum Faust und den Paralipomena Max Morris im 1. Band seiner Goethe-Studien (2. Aufl., Berl. 1902). Roman Wörner, Fausts Ende (Freiburg 1902). — Zur Bühnengeschichte des Goethischen Faust: Ludw. Bechstein, Die Darstellung der Tragödie Faust von Göthe auf der Bühne (Stuttg. 1831). Jul. Mosen und Ad. Stahr, Über Goethes Faust (Oldenb. 1845). Ad. Enslin, Die ersten Theateraufführungen des Goetheschen Faust (Berl. 1880). W. Creizenach, Die Bühnengeschichte des Goetheschen Faust (Frankf. 1881). K. J. Schröer, Die Aufführung des ganzen Faust auf dem Wiener Hofburgtheater (Heilbr. 1883). Ernst v. Possart, Über die Gesamtaufführung des Goetheschen Faust auf der Münchener Hofbühne (Münch. 1895, 4. Aufl. 1909). Eugen Kilian, Goethes Faust auf der Bühne. Beiträge zum Problem der Aufführung und Inszenierung (Münch. 1907). — James Simon, Faust in der Musik: *M* Bd. 21.

S. 346. Rameaus Neffe: Rud. Schlösser, Untersuchungen zur Einführung in Goethes Übertragung des Diderotschen Dialoges: *FM* Bd. 15.

2. Die romantische Bewegung und ihre Gegner bis zum Zusammenbruch von Jena. S. 346—358.

S. 346. Romantik: Literatur seit 1890 *Jbe.* — Über den Begriff des Romantischen J. H. Schlegel (Wertheim 1878); dazu *ZvglL* N. F., Bd. 1, S. 259 u. 396; Bd. 3, S. 491. Grimms Wörterbuch, Bd. 8, S. 1155. — Jos. v. Eichendorff, Über die ethische und religiöse Bedeutung der neueren romantischen Poesie in Deutschland (von Novalis bis Platen, Leipz. 1847). Gg. Weber, Charakter und Weltstellung der romantischen Schule: Münchner Allgemeine Zeitung 1886, Nr. 303. Stefan Born, Die romantische Schule in Deutschland und in Frankreich (Heidelb. 1879). Ad. Stern, Drei Revolutionen in der deutschen Literatur: Studien zur Literatur der Gegenwart N. F., S. 1—33 (Dresd. 1904).

Rud. Hayms klassisches Werk „Die romantische Schule, ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes" (Berl. 1870, 2. unveränderte Aufl. 1906); neben Hayms tiefschürfender Betrachtung der ersten romantischen Schule Ricarda Huchs lebhaft schildernde Charakteristiken der einzelnen Führer: Die Romantik: Blütezeit; Ausbreitung und Verfall (3. u. 2. Aufl., Leipz. 1908, 2 Bde.). Gg. Brandes, Die romantische Schule in Deutschland (Leipz. 1887): Die Literatur des 19. Jahrhunderts in ihren Hauptströmungen, Bd. 2 (ungerecht parteiisch und oberflächlich). Hjalmar Boyesen, The romantic School in Germany: Essays on German Literature, S. 281—359 (Lond. 1892). Oskar Walzel, Deutsche Romantik. Eine Skizze (Leipz. 1908). C. E. Vaughan, The romantic Revolt (Edinburg 1907). — J. H. Schlegel, Die neuere Romantik in ihrem Entstehen und ihre Beziehungen zur Fichteschen Philosophie (Rastatt 1864). L. Noack, Schelling und die Philosophie der Romantik (Berl. 1859, 2 Bde.). Erwin Kircher, Philosophie der Romantik (Jena 1906). Marie Joachimi, Die Weltanschauung der deutschen Romantik (Jena 1905). — Herm. Petrich, Drei Kapitel (Bildlichkeit, Archaismus, Mystik) vom romantischen Stil (Leipz. 1878). — Zeitschriften der Romantik (Inhaltsangaben von 25) herausg. von Osk. Walzel und Hub. Houben (Berl. 1904): Veröffentlichungen der deutschen bibliographischen Gesellschaft, Bd. 1.

Den „innern Zusammenhang der romantischen Schule mit Goethe und Schiller" legte Herm. Hettner

dar (Braunschw. 1850), den mit der Sturm- und Drangzeit Herm. Gschwind, Die ethischen Neuerungen der Frühromantik: *U* Bd. 2. K. Alt, Schiller und die Brüder Schlegel (Weim. 1904). Hans Röhl, Die ältere Romantik und die Kunst des jungen Goethe: *FM* Bd. 36. Stefan Wätzold, Goethe und die Romantik (2. Aufl., Berl. 1903). Goethes Briefwechsel mit August Wilhelm, Friedrich und Karoline Schlegel, Schelling, Steffens, Tieck, Werner, Adam Müller, Kleist, Brentano, dem Ehepaar Arnim, Fouqué, den Brüdern Grimm — dazu Reinh. Steig, Goethe und die Brüder Grimm (Berl. 1892) —, Chamisso, Immermann, Platen, Heine und Eichendorff: *GG* Bd. 13 u. 14. L. Hirzel, Wielands Beziehungen zu den deutschen Romantikern: *U* Bd. 4.

Das Zeitalter der Romantik nebst einem Anhang Die Freiheitskriege und die Reaktion im Liede der Zeit (Münch. 1908): Deutschlands Lyrik, eine Sammlung von Hans Benzmann. Fr. v. Oppeln-Bronikowski und Ludw. Jacobowski, Die blaue Blume, Anthologie romantischer Lyrik (von Herder bis Schönaich-Carolath, Leipz. 1900). — Rich. Benz, Märchendichtung der Romantiker. Mit einer Vorgeschichte (Gotha 1908). — Paul Merker, Studien zur neuhochdeutschen Legendendichtung: *P* Bd. 9.

S. 346. **Schleiermacher:** Kritische Ausgabe der „Monologe" von Fr. M. Schiele: Philosophische Bibliothek, Nr. 84 (Leipz. 1902). *MV* Nr. 468. — Über die Religion: *MV* Nr. 877—881. — Aus Schleiermachers Leben in Briefen (Berl. 1858—63, 4 Bde.).

S. 347. **August Wilhelm Schlegel:** Sämtliche Werke herausg. von Ed. Böcking (Leipz. 1846—1847, 12 Bde.). Berliner Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst herausg. von Jak. Minor: *DLD* Nr. 17—19. Schlegels französische und lateinische Schriften als Œuvres (Bonn 1846, 3 Bde.) und Opuscula (Bonn 1848). Proben aus den „Vorlesungen über dramatische Kunst" herausg. von Oskar Walzel: *K* Bd. 143. Verzeichnis der von Schlegel nachgelassenen Briefsammlung von Ant. Klette (Bonn 1868). — Biographische Charakteristik (1849) von Dav. Fr. Strauß: Gesammelte Schriften, Bd. 2, S. 119—158 (Bonn 1876). Nikol. Pichtos, Die Ästhetik Schlegels in ihrer geschichtlichen Entwickelung (Berl. 1894). Über die von Haym a. a. O. nicht behandelte spätere Zeit und Tätigkeit: Jak. Minor, Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien, Bd. 38 (1887). — Em. Sulger-Gebing, Die Brüder Schlegel in ihrem Verhältnisse zur bildenden Kunst: *FM* Bd. 3. — Mich. Bernays, Zur Entstehungsgeschichte des Schlegelschen Shakespeare (Leipz. 1872); dazu *Archiv* Bd. 10, S. 236; Bd. 13, S. 229, und *ZvglL* Bd. 2, S. 441. Chn. Eidam, Bemerkungen zu einigen Stellen der Schlegelschen Shakespeareübersetzung (Nürnb. 1898) und *JbSh* Bd. 38, S. 212. Rud. Genée, Schlegel und Shakespeare (Berl. 1903). — Marie Joachimi-Dege, Shakespeare vom Standpunkt der romantischen Ästhetik: *U* Heft 12. — Vgl. zu S. 328 (Humboldt).

S. 347. **Friedrich Schlegel:** Die von seinem späteren Standpunkte aus redigierten „Sämtlichen Werke" (Wien 1846, 15 Bde.) sind weder vollständig, noch entspricht das Aufgenommene der früheren Fassung; erst Jak. Minors Sammlung von Schlegels „Prosaischen Jugendschriften" (Wien 1882, 2 Bde.) machte diese wichtigen Zeugnisse wieder zugänglich. Fragmente und Ideen herausg. von F. Deibel (Münch. 1905): Die Fruchtschale, Bd. 3. Neudruck der „Lucinde" nur *Reclam* Nr. 320. Aufsätze und Rezensionen: *K* Bd. 143, in dessen Einleitung Oskar Walzel beide Brüder behandelt. — Friedrichs Briefe an August Wilhelm herausg. von O. Walzel (Berl. 1890); an Christine von Stransky, herausg. von Max Rottmanner: *Lit-Ver W* Bd. 7. — A. Huber, Fr. Schlegels Romanze vom Licht (Graz 1896). M. Kolsdorfer, Fr. Schlegels Abhandlungen über das Studium der griechischen Poesie (Bakowice 1896). J. Rouge, Erläuterungen zu Schlegels Lucinde (Halle 1905). F. Lederbogen, Fr. Schlegels Geschichtsphilosophie. Ein Beitrag zur Genesis der historischen Weltanschauung (Leipz. 1908). L. Geiger, Schlegels journalistische Anfänge in Wien: *JbGr* Bd. 16, S. 295. Vgl. oben (zu Aug. Wilh. Schlegel) Sulger-Gebing. — Artur Remy, The Influence of India and Persia on the Poetry of Germany: *StC* Bd. 1, Heft 4. H. St. Chamberlain, Arische Weltanschauung (Berl. 1905): Die Kultur Bd. 1.

S. 347. **Karoline und Dorothea Schlegel:** Karolinens Briefe herausg. von G. Waitz (Leipz. 1871, 2 Bde., und Nachträge, ebenda 1882); dazu Rud. Haym: Preußische Jahrbücher Bd. 28, S. 451 bis 506. — Dorotheas und ihrer Söhne Briefwechsel (Mainz 1881, 2 Bde.). F. Deibel, Dorothea Schlegel als Schriftstellerin im Zusammenhang mit der romantischen Schule: *Pal* Bd. 40.

S. 348. **Reichardt:** *AdB* Bd. 27, S. 629—651. — **Zelter:** Halb autobiographisch ist die von W. Rintel bearbeitete Lebensbeschreibung (Berl. 1861). Briefwechsel mit Goethe 1796—1832 herausg. von Fr. Wilh. Riemer (Berl. 1899, 6 Bde.); dazu *JbG* Bd. 22, S. 91. *Rg* Bd. 1, S. 431. Le Courier musical Bd. 10, Nr. 14f. (Par. 1907).

S. 348. **Herz und Rahel:** Henriette Herz' Leben und ihre Erinnerungen herausg. von J. Fürst (2. Aufl., Berl. 1858). Briefwechsel des jungen Börne

und der Henriette Herz herausg. v. L. Geiger (Oldenb. 1905). — Rahel, Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde (Berl. 1834, 3 Bde.). Briefwechsel zwischen Rahel und David Veit (Leipz. 1861, 2 Bde.). Aus Rahels Herzensleben, herausg. von Ludmilla Assing (Leipz. 1877). — O. Berdrow, Rahel Varnhagen, ein Lebens- und Zeitbild (Stuttg. 1902). Angèle Ponchont, Rahel Varnhagen moraliste: *Rg* Bd. 4, S. 147.

S. 349. **Matthison:** Dan. Jacoby, Goethes und Schillers Verhältnis zu Matthison: *JbG* Bd. 28, S. 173.

S. 349. **Kotzebue:** Vollständigste Dramensammlung: Theater (Wien 1840/41, 40 Bde.), dazu 45 Bände Ausgewählte prosaische Schriften (Wien 1842/43). Menschenhaß und Reue, Indianer in England, Kleinstädter: *K* Bd. 138, II. *MV* Nr. 171, 257, 524—527. Doktor Bahrdt mit der eisernen Stirn, oder die deutsche Union gegen Zimmermann 1790; Der hyperboräische Esel oder die heutige Bildung 1794: Deutsche Literaturpasquille Heft 1 u. 3 (Leipz. 1907). — Briefe: *Euph* Ergänzungsheft 8, S. 115. — Charles Rabany, Kotzebue, sa vie et son temps, ses œuvres dramatiques (Par. 1893), ist nicht genügend. Ersch und Grubers Enzyklopädie, Bd. 39, S. 180 (M. Koch). Urteile der Zeitgenossen und der Gegenwart über Kotzebue stellte zusammen sein Enkel W. v. Kotzebue (Dresd. 1881). Kotzebues Einwirkung auf die englische Bühne behandelte W. Sellier, Kotzebue in England (Leipz. 1901), Sheridans Einfluß auf Kotzebue untersuchte Leop. Bahlsen (Berl. 1889). E. Jäckh, Studien zu Kotzebues Lustspieltechnik (Heidelberg 1899). Eine kritische Darstellung der Beziehungen Kotzebues zu Goethe bereitet Gerh. Stenger für die *BBr* vor.

S. 350. **Kotzebues und Merkels Streitschriften:** „Ansichten der Literatur und Kunst unsres Zeitalters" (1803): Gesellschaft der Bibliophilen (Weim. 1903). L. Geiger, Firlifimini und andere Curiosa (Berl. 1885). Comedia divina mit drei Vorreden 1808: Deutsche Literaturpasquille Heft 2 (Leipz. 1907). Jul. Eckardt, Garlieb Merkel über Deutschland zur Schiller-Goethe-Zeit (Berl. 1887).

S. 350. **Schelling:** Bonaventuras Nachtwachen (Prag 1805). Herm. Michel als Herausgeber des Neudrucks *DLD* Nr. 123 hat an dem Glauben an Schellings Verfasserschaft festgehalten. Gottfr. Thieme dagegen, *Euph.* Bd. 13, S. 159, erklärt sie für ein Werk E. T. A. Hoffmanns.

S. 350. **Steffens:** Was ich erlebte. Aus der Erinnerung niedergeschrieben (Bresl. 1840—44, 10 Bde.). Auswahl herausg. von Fr. Gundelfinger als: Steffens' Lebenserinnerungen aus dem Kreis der Romantik (Jena 1908). Novellen, Gesamtausgabe (Bresl. 1837/38, 16 Bde.). Nachgelassene Schriften herausg. von Schelling (Berl. 1846). — Fr. Karsen, Steffens' Roman. Ein Beitrag zur Geschichte des historischen Romans: *BBr* Bd. 16.

S. 351. **Novalis:** Durch Erschließung des Hardenbergschen Familienarchivs wurde E. Heilborn eine vervollständigte kritische Neuausgabe von „Novalis' Schriften" (Berl. 1901, 3 Bde.) ermöglicht. Die beste Ausgabe jedoch lieferte Jak. Minor: „Novalis' Schriften" (Jena 1907, 4 Bde.). „Werke" herausg. von J. Dohmke: *MKl*; „ausgewählte Werke" herausg. von W. Bölsche: *HKl* (3 Bde.). „Novalis' Märchen" zusammengestellt von E. Sulger-Gebing (Münch. 1906). — Novalis' Briefwechsel mit den Schlegels herausg. von J. M. Raich (Mainz 1880). — Wilh. Dilthey, Novalis: Das Erlebnis und die Dichtung, S. 201—282 (2. Aufl., Berl. 1907). Thomas Carlyle, Essays, Bd. 2, S. 120—182 (Lond. 1829). A. Schubart, Novalis' Leben, Dichten und Denken (Gütersloh 1887). Just. Bing, Novalis, eine biographische Charakteristik (Hamb. 1893). F. Blei, Novalis: *Lit* Bd. 6. E. Heilborn, Novalis der Romantiker (Berl. 1901), sucht die poetische Verklärung, die Novalis' Freunde um den Dichter gewoben, durch Hervorhebung der nüchternen Wirklichkeit zu berichtigen. — E. Havenstein, Hardenbergs ästhetische Anschauungen verbunden mit einer Chronologie seiner Fragmente: *Pal* Bd. 84. Roman Wörner, Novalis' Hymnen und geistliche Lieder (Münch. 1885). G. A. L. Baur, Novalis als religiöser Dichter (Leipz. 1877). — Egon Fridell, Novalis als Philosoph (Münch. 1904). E. Spenlè, Schiller et Novalis: *Rg* Bd. 1, S. 535. — Edgar Ederheimer, Jakob Böhme und Fr. von Hardenberg: Böhme und die Romantiker, S. 57—128 (Heidelb. 1904).

S. 352. **Hölderlin:** Nachdem Rob. Wirth 1885 in einem Plauener Programm Vorarbeiten zu einer kritischen Ausgabe geliefert, gab Berth. Litzmann „Hölderlins gesammelte Dichtungen" (Stuttg. 1897, 2 Bde.) heraus. Gesammelte Werke mit Auswahl der Briefe herausg. von W. Böhm (Jena 1905, 3 Bde.). Sammlung der Briefe von und an Hölderlin von Karl Litzmann (Berl. 1890). — Beste Charakteristik von Dilthey: Das Erlebnis und die Dichtung, S. 283—392 (2. Aufl., Berl. 1907). — Leben und Dichten wurden geschildert von K. Müller-Rastatt (Brem. 1894), trefflich von Ad. Wilbrandt (2. Aufl., Berl. 1896), die schwäbischen Jugendjahre der Freunde und Tübinger Stiftler Hölderlin, Hegel, Schelling von Jul. Klaiber (Stuttg. 1877), Hölderlins Beziehungen zu Homburg von E. Kelchner (Homb. 1883). Hans Bethge, Hölderlin: *D* Bd. 6. W. Lange, Hölderlin. Eine Pathographie (Stuttg. 1909). — R. Grosch, Die Jugenddichtung Hölderlins (Berl.

1899). F. Zinkernagel, Die Entwickelungsgeschichte von Hölderlins Hyperion: *QF* Bd. 99. Lothar Böhme, Die Landschaft in den Werken Hölderlins und Jean Pauls (Leipz. 1908). G. Wenzel, Hölderlin und John Keats als geistesverwandte Dichter (Magdeb. 1896).

S. 353. **Jean Paul:** Sämtliche Werke mit Nachlaß (Berl. 1826—36, 65 Bde.); am vollständigsten die Hempelsche Ausgabe (Berl. o. J., 60 Tle.); gut getroffene Auswahl von Rud. Wustmann *MKl* (4 Bde.); *K* Bd. 130—134, von Paul Nerrlich, der auch „Jean Pauls Briefwechsel mit seiner Frau und seinem Freunde Otto" (Berl. 1902) herausgab. Briefwechsel mit seinen Freunden Emanuel Oswald, Örtel, Thieriot (Münch. 1865); mit Heinr. Voß (Heidelb. 1833); mit Fr. Jacobi (Berl. 1828). Beste Biographie von Nerrlich (Berl. 1889), ergänzt durch desselben Verfassers „Jean Paul und seine Zeitgenossen" (Berl. 1876). Gegen Nerrlich wendet sich Ferd. Jos. Schneider, Jean Pauls Altersdichtung Fibel und Komet (Berl. 1901). E. Berend, Jean Pauls Ästhetik: *FM* Bd. 35. — J. Volkelt, Die Kunst des Individualisierens in Jean Pauls Dichtungen (Halle 1902); dazu Gesammelte Aufsätze S. 106 (Münch. 1908). Rich. O. Spazier, Ein biographischer Kommentar zu Jean Pauls Werken (Leipz. 1833, 5 Bde.). Thomas Carlyle, Essays, Bd. 1, S. 1 u. 262 (Lond. 1827). — Konrad Fischer, Jean Paul als pädagogischer Klassiker: Greßlers Klassiker der Pädagogik, Bd. 9 und 10 (2. Aufl., Langensalza 1895). Über Rousseaus Einfluß auf die „Levana" H. Plath (Heidelb. 1903). — K. Frege, Jean Pauls Flegeljahre: *Pal* Bd. 61. — Lothar Böhme Die Landschaft in den Werken Hölderlins und Jean Pauls (Leipz. 1908). — Fr. Christoph, Über den Einfluß Richters auf Thomas de Quincey (Hof 1899).

S. 355. **Tieck:** Schriften (Berl. 1828—46, 20 Bde.). Sämtliche Werke (keineswegs vollständig, Par. 1837, 2 Quartbde.); gute Auswahl von Gotth. Ludw. Klee: *MKl* (3 Bde.) und von Gg. Witkowski: *HKl* (4 Bde.). Sammlung der Gedichte: Dresd. 1821 (3 Bde.), Berl. 1841 (1 Bd.). — Briefe an Tieck gesammelt von K. v. Holtei (Bresl. 1864, 4 Bde.). — Tiecks Jugend bei Haym a. a. O. (zu S. 346). Edgar Alfred Regner, Der junge Tieck: Tieckstudien (Wilmersdorf 1903). Heute nicht mehr genügende Biographie unter Benutzung von Tiecks eigenen Mitteilungen v. Rud. Köpke (Leipz. 1855, 2 Bde.); Skizze von J. L. Hoffmann (Nürnb. 1856). Thom. Carlyle, Essays, Bd. 1, S. 243 (Lond. 1827). — Gotth. Ludw. Klee, Zu Tiecks germanistischen Studien (Bautzen 1895). Jos. Brüggemann, Tieck als Übersetzer mittelhochdeutscher Dichtung. Eine Kritik (Trier 1908). Bernh. Steiner, Tieck und die Volksbücher (Berl. 1893). Joh. Ranftl, Tiecks Genoveva als romantische Dichtung: *StGr* Bd. 6. — M. Koch, Tiecks Stellung zu Shakespeare: *JbSh* Bd. 32, S. 330—347. Herm. Stanger, Ben Jonsons Einfluß auf Tieck: *StvglL* Bd. 1, S. 182, und Bd. 2, S. 37. — Hans Günther, Romantische Kritik und Satire bei Tieck (Leipz. 1907). Jos. Budde, Zur romantischen Ironie bei Tieck (Bonn 1907). — F. Leppmann, Der gestiefelte Kater: Kater Murr und seine Sippe (Münch. 1908). Jacques Wolf, Les Allusions politiques dans le ‚Chat Botté' de Tieck: *Rg* Bd. 5, S. 158—201. — K. Haßler, Tiecks Jugendroman ‚William Lovell' und der ‚Paysan perverti' Retifs de la Bretonne (Greifsw. 1902). — Edgar Ederheimer, Jakob Böhme und L. Tieck: Böhme und die Romantiker, S. 26—56 (Heidelb. 1904). — Gg. H. Danton, The Nature Sense in the Writings of Tieck: *StC* Bd. 3, Heft 2. Walter Steinert, Das Farbenempfinden Tiecks (Bonn 1907). — Edmund Hildebrandt, Friedrich Tieck. Ein Beitrag zur deutschen Kunstgeschichte im Zeitalter Goethes und der Romantik (Leipz. 1906). — Vgl. auch zu S. 398.

S. 356. **Wackenroder:** Phantasieen, Herzensergießungen, Sternbald herausg. von Jak. Minor: *K* Bd. 145. — P. Koldewey, Wackenroder und sein Einfluß auf Tieck (Leipz. 1904). Hub. Röttéken, Die Charaktere im Sternbald: *ZvglL* Bd. 6, S. 188. — Helene Stöcker, Zur Kunstanschauung des 18. Jahrhunderts von Winckelmann bis zu Wackenroder (Berl. 1904). Ernst Dessauer, Wackenroders Herzensergießungen in ihrem Verhältnis zu Vasari: *StvglL* Bd. 6, S. 245, und Bd. 7, S. 204.

S. 358. **Chamisso-Varnhagens Musenalmanache:** Almanach auf 1806: *NdrB* Heft 1. Auszüge aus den drei Almanachen Chamissos: *K* Bd. 135 III. — L. Geiger, Aus Chamissos Frühzeit (Berl. 1905); dazu *StvglL* Bd. 6, S. 238. — Der gemeinsame Roman Chamissos und seiner Freunde „Karls Versuche und Hindernisse" in W. Naumanns „Schriften" (Leipz. 1835), Bd. 2, S. 245. — Vgl. zu S. 400.

3. Die Jahre der Fremdherrschaft und der Befreiungskriege. S. 359—380.

S. 359. Andreas Fischer, Goethe und Napoleon (2. Aufl., Frauenfeld 1900), hat alten Anklagen gegenüber das Verhältnis nach den Tatsachen und aus dem Wesen der Persönlichkeiten heraus trefflich klargelegt. L. Morel, Goethe et Napoléon (Zür. 1901). — Fr. Gotthard Winter, Goethes deutsche Gesinnung (Leipz. 1880). Arnold Schäfer, Goethes Stellung zur deutschen Nation (Heidelb. 1880). Herm. Große, Goethe und das deutsche Altertum (Dramburg 1875). — L. Trost, Das deutsche Nationalbuch:

Vom Fels zum Meer, Bd. 1 (1889), S. 64—76; dazu *JbG* Bd. 4, S. 359; Bd. 6, S. 116. — Goethe und Österreich. Briefe mit Erläuterungen: *GG* Bd. 17/18.

S. 361. **Goethes Autobiographie:** Gust. v. Loepers trefflicher Kommentar in der Hempelschen Ausgabe. Kurt Jahn, Dichtung und Wahrheit. Vorgeschichte, Entstehung, Kritik, Analyse (Halle 1908). K. Alt, Studien zur Entstehungsgeschichte von Dichtung und Wahrheit: *FM* Bd. 5.

S. 362. **Seume:** Sämtliche Werke herausg. von Ad. Wagner (Leipz. 1835). Prosaische und poetische Werke (Berl. o. J., Hempel, 8 Teile). *MV* Nr. 359/60 und 499/500. — Geschichte seines Lebens und seiner Schriften von Oskar Planer und Camillo Reißmann (Leipz. 1898).

S. 362. **Arndt** hat seine „Schriften für und an seine lieben Deutschen" in 4 Bänden selber gesammelt (Berl. 1845—55). Seine Selbstbiographie enthalten die beiden ersten Bände der „Sämtlichen Werke" (Leipz. 1892, 8 Bde.); ausgewählte Werke: *HKl* (16 Bde.) mit Biographie von H. Meisner. Gedichte (Frankf. 1818, 2 Bde.); *MV* Nr. 825—829 u. 1096. — Lebensbild in Briefen von Heinr. Meisner und Rob. Geerds (Berl. 1898).

S. 363. **Jahn:** Das deutsche Volkstum herausg. von Hans Zimmer: *MV* Nr. 1132—1135. — Fr. Guntram Schultheiß, Jahns Leben und Bedeutung (Berl. 1894). K. Wladicka, Jahns Bemühungen um die deutsche Sprache (Znaim 1906).

S. 363. **Zweite (Heidelberger) romantische Schule:** Die Einleitungen zu *K* Bd. 146 I von M. Koch. Neudruck von Arnims „Tröst einsamkeit" (mit reichhaltiger Einleitung) von Fr. Pfaff (Freiburg 1883). Zahlreiche Briefe und neue Mitteilungen bei Reinhold Steig, A. v. Arnim und Kl. Brentano (Stuttg. 1894), und bei W. L. Zimmer, Joh. Gg. Zimmer und die Romantiker (Frankf. a. M. 1888). Jos. v. Eichendorff, Halle und Heidelberg (Paderb. 1866) = *K* Bd. 146, II, 2. — K. Bartsch, Romantiker und germanistische Studien in Heidelberg 1804 bis 1808 (Heidelb. 1881). Fr. Pfaff, Romantik und germanische Philologie (Heidelb. 1886); dazu Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung 1886, Nr. 199. Gg. Weber, Heidelberger Erinnerungen (Stuttg. 1886). W. Kosch, Zur Geschichte der Heidelberger Romantik: *Euph* Bd. 14, S. 310. — Moritz Carriere, Arnim und die Romantik (Grünberg 1840).

S. 364. **Görres:** Gesammelte politische Schriften herausg. von Maria Görres (Münch. 1854—60, 6 Bde.). Charakteristiken und Kritiken aus den Jahren 1804/05 herausg. von F. Schultz (Köln 1900—02, 2 Bde.). Gesammelte Briefe (1858—74, 3 Bde.). Görres' Einleitung zu den „Volksbüchern": *K* Bd. 146, I, S. 1—46. — J. N. Sepp, Görres (Berl. 1896). F. Schultz, Görres als Herausgeber, Literarhistoriker, Kritiker im Zusammenhange mit der jüngeren Romantik: *Pal* Bd. 12. Augustin Wibbelt, Görres als Literarhistoriker (Köln 1899). — K. Immermann über Görres' politische Stellung in den „Düsseldorfer Maskengesprächen": *K* Bd. 159 I.

S. 364. **Loeben:** Ausgewählte Gedichte: *DLD* Nr. 135. — Loeben ist geschildert im 12. Kapitel von Eichendorffs Roman „Ahnung und Gegenwart". — R. Pissin, O. Heinr. Graf von Loeben. Sein Leben und seine Werke (Berl. 1905).

S. 364. **Gries:** Gedichte und poetische Übersetzungen (Stuttg. 1829, 2 Bde.). — Aus dem Leben von Joh. Diederich Gries. Nach seinen eigenen und den Briefen seiner Zeitgenossen (o. O. 1855).

S. 364. **Günderode:** Gesammelte Dichtungen herausg. von Fr. Götz (Mannh. 1857); Melete. Von Jon, Heidelb. 1806 (Neudruck Berl. 1906). — Bettina v. Arnim, Die Günderode (Grünberg 1840, 2 Bde.; Neudruck: Berl. 1890 und Leipz. 1904). — Ludw. Geiger, K. v. Günderode und ihre Freunde (Stuttg. 1895). K. Groos, Fr. Creuzer und Karoline v. Günderode (Heidelb. 1895). Fr. Creuzer und K. v. Günderode, Briefe und Dichtungen, herausg. von Erwin Rohde (Heidelb. 1896). — M. Bösing, Die Reihenfolge der Gedichte Karolinens v. Günderode (Berl. 1903).

S. 364. **Wunderhorn:** Kritische Ausgabe von A. Birlinger und W. Crecelius (Wiesb. 1873—76, 2 Bde.). Ausgaben von Rob. Boxberger (Berl. o. J., Hempel, 2 Bde.); Ed. Grisebach: *HKl; MV* Nr. 1041 bis 1054; *Reclam* Nr. 1251—56. Arnims Vorreden: *K* Bd. 146, II, 2. — A. H. Hoffmann v. Fallersleben, Zur Geschichte des Wunderhorns: Weimarisches Jahrbuch Bd. 2 (1855), S. 261. Heinr. Lohre, Von Percy zum Wunderhorn: *Pal* Bd. 22. Ferd. Rieser, Des Knaben Wunderhorn und seine Quellen. Beitrag zur Geschichte des deutschen Volksliedes und der Romantik (Dortm. 1907). J. E. W. Müller, Arnims und Brentanos romantische Volksliedererneuerungen (Hamb. 1906). Über die Titelbilder: *ZvglL* N. F., Bd. 1, S. 264; Bd. 11, S. 481. — Goethe und das Volkslied von M. v. Waldberg (Berl. 1889), von W. v. Biedermann: Goethe-Forschungen, Bd. 2, S. 320 (Leipz. 1886). — A. Aliskiewicz, Die Motive in der Liedersammlung „Des Knaben Wunderhorn" (Brody 1898).

S. 365. **Hebel:** Alemannische Gedichte und Schatzkästlein des rheinländischen Hausfreundes herausg. von O. Behaghel: *K* Bd. 42; sämtliche Werke nebst Auswahl von Predigten, Aufsätzen und Briefen herausg. von E. Keller: *HKl* (6 Bde.). *MV* Nr. 286—288. Briefe an Gmelin, Kerner und die

Straßburger Freunde (Karlsr. 1883). — Heinr. Funck, Über den rheinländischen Hausfreund, Festschrift für das Karlsruher Gymnasium (Karlsr. 1886). F. Willomitzer, Sprache und Technik der Darstellung im Hausfreund (Wien 1891). — Aug. Corrodi, Burns und Hebel (Berl. 1873).

S. 365. **Arnolds** „Pfingstmontag": *Reclam* Nr. 2154/55. Goethes lobende Besprechung in „Kunst und Altertum": *MKl* Bd. 25, S. 328.

S. 365. **Ringseis**: Erinnerungen (1785—1880), ergänzt von Emilie Ringseis (Regensb. 1886 bis 1889, 3 Bde.).

S. 366. **Runge.** Gedanken und Gedichte. Ausgewählt von E. Sulger-Gebing (Münch. 1907). — Wolfg. Roch, Runges Kunstanschauung und ihr Verhältnis zur Frühromantik (Straßb. 1909). Andreas Aubert, Runge und die Romantik (Berl. 1909).

S. 366. **Brüder Grimm**: Hier nur nach der allgemeinen literarischen, nicht der besonderen wissenschaftlichen Bedeutung. Selbstbiographien beider Brüder je im 1. Bande der „Kleinen Schriften" von Jak. Grimm (Berl. u. Gütersloh 1879—90, 8 Bde.) und von W. Grimm (Berl. 1881—87, 4 Bde.). Auswahl aus Jakobs und Wilhelms Schriften herausg. von Max Koch: *BWS*. Auswahl aus Jak. Grimms Kleinen Schriften (2. Aufl., Berl. 1885). Kinder- und Hausmärchen, vollständige Ausgabe: *HKl*. W. Grimms Übersetzungen altdänischer Heldenlieder, Balladen und Märchen (Heidelb. 1811). — Briefwechsel zwischen Jakob und W. Grimm aus der Jugendzeit (Weim. 1881), Jakob und Wilhelm Grimms mit Goethe (Berl. 1892 und *GG* Bd. 14, S. 198), mit Freiherrn v. Meusebach (Heilbr. 1880), mit Gervinus und Dahlmann (Berl. 1885—86, 2 Bde.) mit hessischen Freunden (Marburg 1886, 2 Bde.). Briefe an die Familie Haxthausen (Heilbr. 1878). — W. Scherer, Jak. Grimm (2. Aufl., Berl. 1885). F. Baudry, Les frères Grimm, leur vie et leurs travaux (Par. 1864). Moritz Berndt, Jak. Grimms Leben und Werke (Halle 1885). K. Franke, Die Brüder Grimm (Dresd. 1899). — H. Hamann, Die literarischen Vorlagen der Märchen und ihrer Bearbeitung durch die Brüder Grimm: *Pal* Bd. 47.

S. 366. **Volkskunde**: Elard Hugo Meyer, Deutsche Volkskunde (Straßb. 1898). Hans Meyer, Das deutsche Volkstum (2. Aufl., Leipz. 1903, 2 Bde.).

S. 368. **Arnim**: Die von seiner Witwe Bettina herausgegebenen, von W. Grimm eingeleiteten „Sämtlichen Werke" (Berl. 1833—36, 22 Bde.) sind keineswegs vollständig. Ausgewählte Werke herausg. von M. Morris: *HKl* (4 Bde.). „Die Kronenwächter", Teil I, und einige Gedichte herausg. von M. Koch: *K* Bd. 146. Auswahl von J. Dohmke: *MKl*. Unbekannte Aufsätze und Gedichte: *NdrB* Serie 3, Heft 1; Arnims Beiträge zum Literaturblatt und Briefe an Müllner herausg. von L. Geiger: *ZvglL* Bd. 12, S. 209, und *StvglL* Bd. 4, S. 1. „Hollins Liebeleben" herausg. von Jak. Minor (Freiburg 1883), „Die Kronenwächter" herausg. von Joh. Scherr (Stuttgart o. J.; Kollektion Spemann). *MV* Nr. 349/350 und 530/531. — Reinhold Steig, Arnim und die ihm nahe standen: Bd. 1 Arnim und Brentano. Bd. 3 Arnim und die Brüder Grimm (Stuttg. 1894, 1904). Fr. Schulze, Die Gräfin Dolores. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geisteslebens im Zeitalter der Romantik: *P* Bd. 2. Walter Bottermann, Die Beziehungen Arnims zur altdeutschen Literatur (Götting. 1895). A. Reichl, Die Benutzung älterer deutscher Literaturwerke in Arnims Wintergarten (Arnau 1889—90, 2 Programme). — Gustav Roll, Otto der Schütz in der Literatur (Straßb. 1906). Herm. Speck, Zu Arnims Päpstin Johanna: Festschrift des Breslauer Germanistischen Vereins, S. 212 (Leipz. 1902). — M. Hartmann, Arnim als Dramatiker: *BrB* (in Vorbereitung).

S. 369. **Brentano**: Sämtliche Werke herausg. von K. Schüddekopf (Münch. 1909 f.); dadurch werden endlich die unvollständigen und unzuverlässigen gesammelten Schriften (7 Bde.) und Briefe (2 Bde., Frankf. a. M. 1852—55) entbehrlich. — Kommentierte Auswahl aus den Gedichten und Rosenkranzromanzen nebst dem Gockelmärchen und Kasperl von M. Koch: *K* Bd. 146, I. Kasperl: *MV* Nr. 460. Auswahl von J. Diel (Freiburg 1873, 2 Bde.), von J. Dohmke: *MKl*; „ausgewählte Werke" mit Biographie: *HKl* (4 Bde.) und „Romanzen vom Rosenkranz" (Berl. 1903) herausg. von M. Morris. Gedichte in neuer Auswahl (Frankf. a. M. 1854 und Berl. 1874). — Die gegen Kotzebue gerichtete satirische Literaturkomödie Gustav Wasa herausg. von Jak. Minor: *DLD* Nr. 15. Das „Lied von eines Studenten Ankunft in Heidelberg" herausg. von K. Bartsch (Freiburg 1882). — Die schlechte Wiener Bühnenbearbeitung des prächtigen Ponce de Leon: „Valeria oder Vaterlist" (1814), herausg. von Reinh. Steig: *DLD* Nr. 105; den „Ponce" selbst untersuchte eingehend Gust. Roethe: Abhandlungen der Göttinger Akademie, Bd. 5, Nr. 1 (Berl. 1902). — Neudruck des verwilderten Jugendromans Godwi und dessen Untersuchung von Alfred Kerr [Kempner] (Berl. 1907 und 1898). — Die Märchen herausg. von Guido Görres (Stuttg. 1846, 2 Bde.); die ursprüngliche Fassung des Gockelmärchens (Wiesbad. 1872). *MV* Nr. 235/36 und 564—572. Über Entstehung und Quellen der Märchen O. Bleich: Herrigs Archiv Bd. 96, S. 43. H. Cardanus, Die Märchen

Brentanos (Köln 1895). — Die Chronika eines fahrenden Schülers hat zu Ende geführt A. v. d. Elben [Augusta v. d. Decken] (Heidelb. 1880). — Briefe von und an Klemens von seiner Schwester Bettina zusammengestellt als „Klemens Brentanos Frühlingskranz aus Jugendbriefen ihm geflochten, wie er selbst schriftlich verlangte" (Charlottenb. 1844; Neudruck Leipz. 1907, 2 Bde., und Königsb. 1907). Briefwechsel zwischen Brentano und Sofie Mereau (Leipz. 1908, 2 Bde.). — Biographien: Joh. Diels und Wilh. Kreitens Lebensbild Brentanos (Freiburg 1877 bis 1878, 2 Bde.) bringt manches Ungedruckte, entspricht aber nicht kritischen Anforderungen; übersichtlicher ist J. B. Heinrichs kurze Biographie (Köln 1878). Die beste Beurteilung bieten W. Hemsen 1852 in den Blättern für literarische Unterhaltung, Nr. 48 bis 52, und Ed. Grisebach, Die Romantik und Kl. Brentano: Gesammelte Studien, S. 214—253 (4. Aufl., Leipz. 1886). — Brentanos Gründung Prags erläutert auf Quellen und Komposition unter Neudruck einer Erklärung von Brentano selbst von Emanuel Grigorovitza, Libussa in der deutschen Literatur (Berl. 1901). Kurt Schubert, Brentanos weltliche Lyrik: *BBr* Bd. 20. F. Deibel, Brentano und die bildende Kunst: Zeitschrift für Bücherfreunde Bd. 10, S. 29. — Ein Lebensbild von Luise Hensel, die durch ihre Zurückweisung von Brentanos Liebe den Anstoß zu des Dichters Bekehrung gab, entwarf F. Binder (2. Aufl., Freiburg 1904).

S. 370. Fouqué: Er selbst veranstaltete eine Auswahl seiner „Werke" als Ausgabe letzter Hand (Halle 1841, 12 Bde.; neue Ausg. Berl., Bong, 1908, 3 Teile). Sigurd, Undine, acht Kapitel aus dem Zauberring und Gedichte, mit Biographie von Max Koch: *K* Bd. 146. Undine herausg. von J. Dohmke: *MKl*. *MV* Nr. 285. Zauberring: *MV* Nr. 501 bis 506. — Lebensgeschichte aufgezeichnet durch ihn selbst (Halle 1840). — Briefe an Fouqué herausg. von Albertine de la Motte Fouqué (Berl. 1848). — Thom. Carlyle, Essays, Bd. 1, S. 238 (Lond. 1827). — Otto Ed. Schmidt, Fouqué, Apel, Miltiz. Beiträge zur Geschichte der deutschen Romantik (mit Briefen, Leipz. 1908). — Erich Hagemeister, Fouqué als Dramatiker (Greifsw. 1905). Lothar Jeuthe, Fouqué als Erzähler: *BBr* (in Vorbereitung). — Wilh. Pfeiffer, Fouqués Undine (Heidelb. 1903). Oswald Flöck, Die Elementargeister bei Fouqué und anderen Dichtern der romantischen und nachromantischen Zeit (Heidelb. 1909).

S. 370. Werner: Ausgewählte Schriften (Grimma 1840—41, 15 Bde.). *MV* Nr. 722/3 und 894. — Fel. Poppenberg, Mystik und Romantik in den „Söhnen des Tals" (Berl. 1893). Jonas Fränkel Werners „Weihe der Kraft". Eine Studie zur Technik des Dramas (Hamb. 1904). F. Degenhart, Beiträge zur Charakteristik des Stiles in Werners Dramen (Eichstätt 1900). — Heinr. Düntzer, Zwei Bekehrte, J. Werner und Sofie v. Schardt (Leipz. 1879). E. Bierling, Werner. La Conversion d'un Romantique. Avec une Correspondance et des Documents inédits (Par. 1908). Alb. Zipper, Werner und die Familien Grocholski und Choloniewski (Lemberg 1896).

S. 371. Schicksalsdramatiker: herausg. von Jak. Minor: *K* Bd. 151 (Werners Luther mit Weihe der Unkraft und Der 24. Februar, Müllners 29. Februar und Schuld, Houwalds Leuchtturm); ergänzend Jak. Minor, Die Schicksalstragödie in ihren Hauptvertretern (Frankf. a. M. 1883). A. Rosikat, Über das Wesen der Schicksalstragödie (Königsb. 1891 u. 1892, 2 Programme). Das weitaus Beste und durch Aufdeckung der geschichtlichen Entwickelung Belehrendste 1899 Jak. Minors Studie „Zur Geschichte der deutschen Schicksalstragödie und zu Grillparzers Ahnfrau": *JbGr* Bd. 9, S. 1—85. L. Geiger, Zur Geschichte der Schicksalsdramendichter: *StvglL* Bd. 5, S. 172. — Ferd. Jos. Schneider, Die romantische Schicksalsidee: Die Freimaurerei und ihr Einfluß, S. 184—229 (Prag 1909).

S. 371. Müllners sämtliche Werke (Wolfenb. 1828, 8 Bde.). *MV* Nr. 595/6. — Müllners Leben, Charakter und Geist, von Fr. K. Jul. Schütz (Meißen 1830). — **Houwalds** sämtliche Werke (Leipz. 1858/59, 5 Bde.). — Ch. E. Schmidtborn, Freiherr von Houwald als Dramatiker: *BMb* Heft 8.

S. 372. Heinrich v. Kleist: Werke und Briefe herausg. von Gg. Minde-Pouet, Reinh. Steig und E. Schmidt: *MKl* (5 Bde.). Werke herausg. von Teoph. Zolling: *K* Bd. 149/50 (4 Teile). — Die weitaus wichtigsten Briefe Kleists sind die zum erstenmal 1860 von Koberstein veröffentlichten an seine Stiefschwester Ulrike, neu herausg. von S. Rahmer (Berl. 1905). Die Briefe Kleists an seine Braut herausg. von K. Biedermann (Bresl. 1884). Verschiedene andere enthalten Ed. v. Bülow, Kleists Leben und Briefe (Berl. 1848), und Reinh. Steigs inhaltreiches Sammelwerk „Neue Kunde zu H. v. Kleist" (Berl. 1902). Zu Kleists Briefen P. Hoffmann: *StvglL* Bd. 3, S. 332. — Eine genial in Kleists Eigenart sich versenkende Biographie von dem Dichter Ad. Wilbrandt (Nördling. 1869). Raymund Bonafous, Kleist, sa Vie et ses Œuvres (Par. 1894). F. Servaes, H. v. Kleist (Leipz. 1902). Hubert Rötteken, Kleist (Leipz. 1907). S. Rahmer, Das Kleist-Problem; Kleist als Mensch und Dichter nach neuen Quellenforschungen (Berl. 1903; 1909). Th. Zol-

ling, Kleist in der Schweiz (Stuttg. 1882) behandelt ausgezeichnet einen bedeutenden Abschnitt in Kleists Entwickelung. Reinh. Steig, Kleists Berliner Kämpfe (Berl. 1901; erschließt wichtige Quellen). Herm. Isaak, Schuld und Schicksal im Leben Kleists: Preußische Jahrbücher Bd. 55, S. 433. Herm. Conrad, Kleist als Mensch und Dichter (Berl. 1896). W. Hegeler, Kleist: *D* Bd. 20.

E. Kayka, Kleist und die Romantik: *FM* Bd. 31. Gg. Minde-Pouet, Kleists Sprache und Stil (Weim. 1897). Rich. Weißenfels, Über französische und antike Elemente in Kleists Stil (Braunschw. 1888). Albert Fries, Miszellen: *StvglL* Bd. 4, S. 232. Berth. Schulze, Neue Studien über Kleist (Heidelb. 1904). — Kleist als Dramatiker: Heinr. Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels, Bd. 2, S. 411—475 (9. Aufl., Oldenb. 1902). Mich. Lex, Die Idee im Drama bei Goethe, Schiller, Grillparzer, Kleist, S. 259—298 (Münch. 1904). Heinr. v. Treitschke, Historische und politische Aufsätze, Bd. 1, S. 75—112 (6. Aufl., Leipz. 1903), und Preußische Jahrbücher Bd. 2, S. 599. Kleist und Hebbel: Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung 1882, Nr. 293; vgl. zu S. 492 (Hebbel). W. Holzgräfe, Schillersche Einflüsse bei Kleist (Kuxhaven 1902). Alb. Schäfer, Verzeichnis sämtlicher Tonwerke zu den Dramen Schillers, Kleists u. a. (Leipz. 1886). — Amphytrion: Wilh. Ruland, Kleists Amphytrion. Eine Studie (Berl. 1897). K. v. Reinhardstöttner, Plautus, spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele, S. 179—229 (Leipz. 1886). — Penthesilea: Rich. Weißenfels, Der Tod der Penthesilea; Kleist und Novalis: *ZvglL* Bd. 1, S. 273; N. F. Bd. 1, S. 301. Hubert Rötteken, Kleists Penthesilea: *ZvglL* Bd. 7, S. 38, u. Bd. 8, S. 24. Joh. Niejahr, Kleists Penthesilea: *VLG* Bd. 6, S. 506. — Robert Guiscard: Preußische Jahrbücher Bd. 65, S. 485 (K. Rößler). *Euph* Bd. 1, S. 564 (Minor). Spiridion Wukadinovic, Kleist-Studien, S. 55—134 (Stuttg. 1904). — Käthchen von Heilbronn: Sp. Wukadinovic, Kleist-Studien, S. 135—172 (Stuttg. 1904). — Der zerbrochene Krug: Kritische Ausgabe von Eug. Wolff (Minden 1898). K. Siegen, H. v. Kleist und der zerbrochene Krug (Sondershausen 1879). Ausführliches über die Entstehung in Zollings „Kleist in der Schweiz“ (s. oben). Chn. Semler, Der zerbrochene Krug (Leipz. 1879) und *ZfdU* Bd. 7, S. 374. — Hermannsschlacht: Im Vorwort zur Einrichtung für das Wiener Kaiserjubiläums-Stadttheater will Adam Müller-Guttenbrunn, entgegen der bisherigen Annahme, Hermann auf Kaiser Franz, Marbod auf Friedrich Wilhelm III. deuten (Wien 1898). Heinr. Ortner, Bemerkungen zu Kleists Hermannsschlacht (Regensb. 1894). Joh. Niejahr, Prinz von Homburg und Hermannsschlacht: *VLG* Bd. 6, S. 409. — Prinz von Homburg: Kritische Ausgabe von Eug. Wolff (Minden 1899). Konr. Varrentrapp, Der Prinz von Homburg in Geschichte und Dichtung: Preußische Jahrbücher Bd. 45, S. 335. J. Jungfer, Der Prinz von Homburg nach archivalischen und anderen Quellen (Berl. 1890). B. Erdmannsdörffer, Zu Kleists Prinz von Homburg: Preußische Jahrbücher Bd. 34, S. 205. H. Gilow, Die Grundgedanken im Prinzen von Homburg (Berl. 1893). Sp. Wukadinovic, Kleist-Studien, S. 173—192 (Stuttg. 1904). — E. Belling, Der Große Kurfürst in der Dichtung (Berl. 1888). Heinr. Stümcke, Hohenzollernfürsten im Drama (Leipz. 1903). — Kleist als Erzähler. Kritische Ausgabe des „Kohlhaas“ mit Erläuterungen von Eug. Wolff (Minden o. J.). Otto Brahm und F. Muncker, Kleist als Novellist: Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung 1884, Nr. 144, 145 und 153. — Abendblätter: s. oben Steig und *StvglL* Bd. 7, S. 352 (Schulze).

S. 376. Dichtung der Befreiungskriege in Auswahl herausg. von Jul. Ziehen: Valentins deutsche Schulausgaben Nr. 19 (Dresd. 1896). Lyriker der Freiheitskriege: *K* Bd. 135 III. H. Benzmann, Die Freiheitskriege und die Reaktion im Liede der Zeit: Deutschlands Lyrik, S. 459—605 (Münch. 1908). — S. Stahl, Die Entwickelung der Affekte in der Lyrik der Freiheitskriege (Leipz. 1907). — Rob. Arnold und K. Wagner, Die politische Lyrik des Kriegsjahres 1809: *Lit-Ver W* Bd. 11. Rob. Arnold, Andreas Hofer in der englischen Dichtung: *StvglL* Bd. 9, S. 273.

S. 376. Theodor Körner: Sämtliche Werke im Auftrage der Mutter des Dichters herausg. von K. Streckfuß mit Biographie von C. A. Tiedge (Berl. 1834); vollständigste Ausgabe von Ad. Stern: *K* Bd. 152/3; sehr gute Auswahl von H. Zimmer: *MKl* (2 Bde.). Tagebuch und Kriegslieder von 1813 herausg. von Emil Peschel (Freiburg 1893). — Körners Briefwechsel mit den Seinen herausg. von A. Steinberg (Leipz. 1909). — Biographische Notizen über Th. Körner von seinem Vater: Chr. Gottfr. Körners gesammelte Schriften, S. 205—230 (Leipz. 1881). Emil Peschel und Eug. Wildenow, Theodor Körner und die Seinen (mit vielen Briefen, Leipz. 1898, 2 Bde.). *MV* Nr. 1039. Über Körners Relegation in Leipzig: Fr. Zarncke, Kleine Schriften, Bd. 2, S. 100 (Leipz. 1898). Adam Müller-Guttenbrunn, Körner in Wien: Im Jahrhundert Grillparzers, S. 82—97 (Münch. 1904). Ad. Mirus, Das Körner-Museum (Weim. 1898). — Gust. Reinhard, Schillers Einfluß auf Theodor Körner (Straßb. 1899).

E. Zeiner, Körner als Dramatiker, mit besonderer Berücksichtigung Schillerischen Einflusses (Stockerau 1900). — Th. Herold, Fr. Aug. Kl. Werthes und die deutschen Zrinydramen, S. 89—154 (Münst. 1898). — Alb. Schäfer, Verzeichnis sämtlicher Tonwerke zu den Dramen Schillers, Goethes, Kleists und Körners (Leipz. 1886).

S. 377. **Schulze:** Sämtliche poetische Werke (Leipz. 1818, 4 Bde.), zur 3. Aufl. (Leipz. 1855) im 5. Bande das Leben Schulzes, nach Briefen und Tagebüchern von Herm. Marggraff geschildert. Die „Rose" und Auszüge aus „Cäcilie" mit Biographie herausg. von M. Koch: *K* Bd. 147. *MV* Nr. 772. — A. Silbermann, Schulzes Rose (Berl. 1902).

S. 379. **Schenkendorf:** Erste Sammlung der Gedichte: Leipz. 1837 (4. Aufl., Stuttg. 1871). — A. Hagen, Schenkendorfs Leben, Denken und Dichten (Berl. 1863). E. Heinrich, Schenkendorf (Hamb. 1886). Paul Czygan, Neue Beiträge zu Schenkendorfs Leben, Denken, Dichten: *Euph* Bd. 13, S. 787; Bd. 14, S. 84f.

V. Vom Ende der Befreiungskriege bis zur Reichsgründung. S. 381—502.

S. 381. Th. Flathe, Das Zeitalter der Restauration und Revolution 1815—1851 (Berl. 1882). Theob. Ziegler, Die geistigen und sozialen Strömungen des 19. Jahrhunderts (Berl. 1899). — John Firman Coar, Studies in German Literature in the XIX. Century (New York 1903). — Hellmuth Mielke, Der deutsche Roman des 19. Jahrhunderts (3. Aufl., Braunschw. 1898). K. Rehorn, Der deutsche Roman (Köln 1890). Hjalmar Boyesen, The German Novel: Essays on German Literature, S. 213—278 (Lond. 1892). Rud. Fürst, Deutschlands Roman im 19. Jahrhundert (Prag 1903). Fr. Spielhagen, Beiträge zur Theorie und Technik des Romans (Leipz. 1883) und Neue Beiträge zur Theorie und Technik der Epik und Dramatik (Leipz. 1898). Heinr. Keiter und Tony Kellen, Der Roman. Geschichte, Theorie und Technik des Romans und der erzählenden Dichtkunst (3. Aufl. der „Theorie des Romans", Essen-Ruhr 1908). — Heinr. Spiero, Geschichte der deutschen Lyrik seit Claudius (Leipz. 1909). — Gg. Witkowski, Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts in seiner Entwicklung dargestellt (2. Aufl., Leipz. 1904). M. Martersteig, Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert. Eine kulturgeschichtliche Darstellung (Leipz. 1904).

1. Die Einwirkung der Romantik auf die Wissenschaften. Der alte Goethe. S. 383—393.

S. 384. **Hegel** und Goethe: Rud. Steiner, Goethes Weltanschauung, S. 197—203 (Weim. 1897). — **Schopenhauer.** Sein philosophisches System vorgeführt von O. Siebert: *BWS*. — Schopenhauer und Goethe: Heinr. Düntzer, Abhandlungen, Bd. 1, S. 115—211 (Leipz. 1885) und *JbG* Bd. 9, S. 50; Bd. 19, S. 53. A. Harpf, Schopenhauer und Goethe, Sonderabdruck aus den Philosophischen Monatsheften, Bd. 8, S. 449 (1885). Otto Heller, Goethe and the Philosophy of Schopenhauer: Journal of Germanic Philology, Bd. 1, S. 348—410 (Bloomington 1897). — Laura Frost, Johanna Schopenhauer, ein Frauenleben aus der klassischen Zeit (Berlin 1905).

S. 386. **Diez:** Gedichte und Briefe: Edm. Stengel, Erinnerungsworte an Fr. Diez (Marb. 1883).

S. 386. **Germanistik:** Rud. v. Raumer, Geschichte der germanischen Philologie (Münch. 1870): Geschichte der Wissenschaften in Deutschland, Bd. 9. Herm. Paul, Geschichte der germanischen Philologie: Grundriß der germanischen Philologie, Bd. 1, S. 3—158 (2. Aufl., Straßb. 1901). Derselbe, Die Bedeutung der deutschen Philologie für das Leben der Gegenwart (Münch. 1897). Herm. Wunderlich, Die deutsche Philologie und das deutsche Volkstum: Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Bd. 1, S. 54 (1898). — Brüder Grimm: vgl. zu S. 366. — Schmeller: Drama „Die Ephesier" (Münch. 1885). Leben und Wirken, von Joh. Nicklas (Münch. 1885). Ludw. Rockinger, An der Wiege der baierischen Mundart-Grammatik und des baierischen Wörterbuches: Oberbaierisches Archiv, Bd. 43 (Münch. 1886). — Lachmann: Jugendgedichte in O. Sievers' Akademischen Blättern, 1884. — Wilh. Wackernagels Jugendjahre 1806 bis 1833 (Basel 1885). — Dahlmann: Biographie von Ant. Springer (Leipz. 1870 bis 1872, 2 Bde.). Briefwechsel zwischen Jak. und W. Grimm, Dahlmann und Gervinus (Berl. 1885—1886, 2 Bde.). — Gervinus: Leben von ihm selbst (Leipz. 1893).

S. 388. **Perthes'** Leben nach dessen schriftlichen und mündlichen Mitteilungen aufgezeichnet von Cl. Th. Perthes (8. Aufl., Gotha 1896, 3 Bde.).

S. 388. **Leopold von Ranke:** Zur eigenen Lebensgeschichte (herausg. von Alfred Dove): Sämtliche Werke, Bd. 53/54 (Leipz. 1890).

S. 388. **Alexander von Humboldt:** Kosmos in verkürzter Gestalt herausg. von P. Schettler: *BWS*.

S. 389. **Goethe im Alter:** Maximen und Reflexionen. Nach den Handschriften herausg. von M. Hecker: *GG* Bd. 21. — L. Geiger, Goethe und die Seinen. Aktenmäßige Darstellungen über Goethes Haus (Leipz. 1908). — K. W. Müller, Goethes letzte literarische Tätigkeit (Jena 1832). — Sulpiz Boisserée (Lebensbeschreibung und Briefwechsel mit Goethe), herausg.

von Mathilde Boisserée (Stuttg. 1862, 2 Bde.). Goethes und Carlyles Briefwechsel (Berl. 1887). — Goethes Tod. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen herausg. von K. Schüddekopf (Leipz. 1907). — Vgl. auch S. 619 (zu S. 346, Romantik).

S. 390. Goethes Divan: Kommentierte Ausgabe von Gust. v. Löper (Berl. 1872, Hempel; neue Ausgabe 1902); mit Auszügen aus dem Buche des Kabus von K. Simrock (Heilbr. 1875). — Konr. Burdach, Entstehungsgeschichte und älteste Gestalt des Divans: *JbG* Bd. 17, S. 1*—41*, und Sitzungsberichte der Berliner Akademie, Bd. 27, S. 858—899. — Briefwechsel zwischen Goethe und Marianne v. Willemer (3. Aufl., Stuttg. 1878). Reinh. Steig, Aus Suleikas hohen Tagen: Jahrbuch des Frankfurter Hochstifts 1907, S. 214.

S. 393. Goethe im Ausland: Ferd. Baldensperger, Goethe en France; Bibliographie critique de Goethe en France (Par. 1904; 1907). Martha Langkavel, Die französischen Übertragungen von Goethes Faust (Straßb. 1902); dazu *StvglL* Bd. 4, S. 485 (Kippenberg). — Eugen Oswald, Goethe in England and America, Bibliography (Lond. 1899). Kuno Francke, A History of German Literature as determined by social Forces (4. Aufl., New York 1901). W. Heinemann, Goethe's Faust in England and America (Berl. 1886). Lina Baumann, Die englischen Übersetzungen von Goethes Faust (Halle 1907). W. Fr. Hauhart, The Reception of Goethe's Faust in England in the first Half of the 19. Century: *StC* Bd. 4, Nr. 1. Juliana Haskell, Taylor's Translation of Goethe's Faust: *StC* Bd. 3, Nr. 3. Al. Brandl, Die Aufnahme von Goethes Jugendwerken in England: *JbG* Bd. 3, S. 27. Derselbe, Goethes Verhältnis zu Byron: *JbG* Bd. 20, S. 3. — Gg. Brandes, Goethe und Dänemark: *JbG* Bd. 2, S. 1—48. — K. Fasola, Goethe und sein italienisches Publikum: *JbG* Bd. 30, S. 154—179.

2. Entwickelung und Ausgang der Romantik. Das Junge Deutschland. S. 394—429.

S. 394. Ricarda Huch, Ausbreitung und Verfall der Romantik (2. Aufl., Leipz. 1908). — Eine noch immer gut brauchbare Zusammenstellung von 872 Liedern und Balladen von 131 Dichtern bietet K. Gödekes Auswahl „Deutschlands Dichter von 1813 bis 1843" (Hannov. 1844).

S. 395. Eichendorff: Sämtliche Werke (Tagebücher, Briefwechsel), historisch-kritische Ausgabe von W. Kosch (Regensb. 1908 f., 14 Bde.). Auswahl (mit den autobiographischen Schriften) herausg. von M. Koch: *K* Bd. 146 II; von Rich. Dietze: *MKl* (2 Bde.). Josef und Wilhelm von Eichendorffs Jugendgedichte herausg. von Reinhold Pissin (Berl. 1906). — Ad. Schöll, Eichendorff (1836): Gesammelte Aufsätze, S. 247—352 (Berl. 1884). — Gust. Falke, Eichendorff: *D* Bd. 41. M. Koch, Zum Gedächtnis Eichendorffs: Mitteilungen der Schlesischen Gesellschaft, Bd. 85, S. 31; Türmer, Nov. 1907. — Herm. Anders Krüger, Der junge Eichendorff (2. Aufl., Oppeln 1903). Ed. Höber, Eichendorffs Jugenddichtungen (Berl. 1894). — Rich. Dietze, Eichendorffs Ansicht über romantische Poesie (Leipz. 1883). Ewald Reinhard, Eichendorffstudien: *BM* Heft 5. Jul. Erdmann, Eichendorffs historische Trauerspiele (Halle 1908). Jos. Nadler, Eichendorffs Lyrik: *StPr* Heft 10.

S. 396. Hoffmann: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe mit allen Lesarten und allen erreichbaren Zeichnungen Hoffmanns von K. Gg. v. Maassen (Münch 1908 f., 14 Bde.). Gesammelte Schriften (Berl. 1844—45, 12 Bde.). Hempelsche Ausgabe, 15 Tle.; Musikalische Schriften herausg. von Edgar Istel: *BWS*. Auswahl von Viktor Schweizer und Paul Zaunert: *MKl* (4 Bde.), von M. Koch (Vetters Eckfenster, Don Juan, Vision, Goldener Topf, Joh. Wacht, Elixire, I. Teil): *K* Bd. 147. „Meister Floh" erstmalig vollständig herausg. von Hans v. Müller (Berl. 1908). Das Kreislerbuch. Texte, Kompositionen und Bilder zusammengestellt von H. v. Müller (Leipz. 1903). — Gg. Ellinger, Hoffmanns Leben und Werke (Hamb. 1894). Artur Sakheim, Hoffmann. Studien zu seiner Persönlichkeit und seinen Werken (Leipz. 1908). Thom. Carlyle, Critical Essays, Bd. 1, S. 250 (Lond. 1827). Rich. Schaukal, Hoffmann: *D* Bd. 12. — G. Thurau, Hoffmanns Erzählungen in Frankreich (Königsb. 1896). — Stefan Hock, Die Vampyrsagen und ihre Verwertung in der deutschen Literatur: *FM* Bd. 17. F. Leppmann, Kater Murr und seine Sippe von der Romantik bis zu Scheffel und Keller (Münch. 1908). — C. Schaeffer, Die Bedeutung des Musikalischen und Akustischen in E. T. A. Hoffmanns literarischem Schaffen: *BMb* Bd. 14. Hans v. Wolzogen, Hoffmann und Richard Wagner (Berl. 1906): Deutsche Bücherei Nr. 63.

S. 398. Tieck im Alter: Vgl. zu S. 355. — Gesammelte Novellen (Bresl. 1835—42, 14 Bde.; nicht vollständig). Kritische Schriften und dramaturgische Blätter (Leipz. 1848—52, 4 Bde.). — Jak. Minor, Tieck als Novellendichter: O. Sievers' Akademische Blätter 1884, S. 139 u. 193. T. D. Garnier, Zur Entwicklungsgeschichte der Novellendichtung Tiecks (Gießen 1899). — Oskar Kaiser, Der Dualismus Tiecks als Dramatiker und Dramaturg (Leipz. 1885). Heinr. Bischoff, Tieck als Dramaturg (Brüssel 1897). Erich Drach, Tiecks Bühnenreformen (Berl. 1909).

— Herm. v. Friesen, Tieck. Erinnerungen eines alten Freundes 1825—42 (Wien 1871, 2 Bde.). Ad. Stern, Tieck in Dresden: Zur Literatur der Gegenwart, S. 1—46 (Leipz. 1880). Über Tiecks Dresdener Vorlesungen: *StvglL* Bd. 4, S. 174. — Herm. Anders Krüger, Pseudoromantik. Friedrich Kind und der Dresdener Liederkreis. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik (Leipz. 1904).

S. 398. **Byron:** Richard Ackermann, Byron. Sein Leben, seine Werke, sein Einfluß auf die deutsche Literatur (Heidelb. 1901). W. Ochsenbein, Die Aufnahme Lord Byrons in Deutschland: *U* Heft 6. — Heinr. Krüger, Der Byronsche Heldentypus: *FM* Bd. 6. — W. Alfred Braun, Types of Weltschmerz in German Poetry: *StC* Bd. 2, Heft 2.

S. 399. **Hauff:** Beste Ausgabe von Fel. Bobertag: *K* Bd. 156—158; herausg. von Cäsar Flaischlen (Stuttg. 1891). Auswahl von M. Mendheim: *MKl* (4 Bde.). — Hans Hofmann, Wilhelm Hauff, Darstellung seines Werdeganges (Frankf. 1902). — M. Schuster, Der geschichtliche Kern von Hauffs Lichtenstein (Stuttg. 1904). M. Drescher, Die Quellen zu Hauffs Lichtenstein: *P* Bd. 8. Albert Mannheimer, Die Quellen zu Hauffs „Jud Süß" (Gießen 1909).

S. 399. **Alexis:** Erinnerungen von Alexis, herausg. von M. Ewert (Berl. 1900). — Ad. Stern, Zur Literatur der Gegenwart, S. 47—73 (Leipz. 1880). — Theodor Fontane, Alexis: *BayrBl* Bd. 6, S. 344—366.

S. 399. **Geschichtsroman:** K. Wenger, Historische Romane deutscher Romantiker. Untersuchungen über den Einfluß Walter Scotts: *U* Heft 7. Walter Pantenius, Das Mittelalter in Wächters (Veit Webers) Romanen: *P* Bd. 2.

S. 399. **Spindler:** Werke (Stuttg. 1856, 101 Bde.). Sämtliche Werke. Amerikanische Volksausgabe (Neuyork 1855/56, 9 Bde.). — Jos. König, Spindler. Ein Beitrag zur Geschichte des historischen Romans und der Unterhaltungslektüre in Deutschland nebst Briefen Spindlers: *BBr* Bd. 15.

S. 400. **Zschokke:** Gesammelte Schriften (Aarau 1851—54, 35 Bde.). Ausgewählte Novellen und Dichtungen (8. Aufl., Aarau 1847, 10 Bde.). Werke herausg. von Hans Bodmer (12 Teile, Berl. o. J., Bong). — M. Schneiderreit, Zschokke, seine Weltanschauung und Lebensweisheit (Berl. 1904).

S. 400. **Chamisso:** Vgl. zu S. 358. Beste, kommentierte Ausgabe der Gedichte und des Schlemihl von Osk. Walzel: *K* Bd. 148; vollständigste Ausgabe der Gesammelten Werke mit Fortunatdrama (= *DLD* Nr. 54) von M. Koch (2. Aufl., Stuttg. 1905, 4 Bde.). — Leben und Briefe von Jul. Ed. Hitzig (Leipz. 1839, 2 Bde.). — Osk. Walzel, Chamissos Prosaerzählungen: Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung 1891, Nr. 214 und 215. Jul. Schapler, Chamissos Humor und Peter Schlemihl: Chamissostudien (Arnsberg 1909). — E. F. Koßmann, Der deutsche Musenalmanach 1833—1839 (Haag 1909).

S. 400. **Béranger:** V. Pollak, Béranger in Deutschland (Wien 1908, Programm).

S. 401. **Mosen:** Sämtliche Werke (Leipz. 1880, 6 Bde.). Ausgewählte Werke herausg. von M. Zschommler (Leipz. 1903). — M. Zschommler, Beiträge zu Mosens Erinnerungen (Plauen 1861). P. Henß, Beiträge zur Kenntnis von Mosens Jugendentwickelung (Münch. 1903).

S. 401. **Griechen-, Polen- und Napoleons-Dichtung:** Rob. Arnold, Der deutsche Philhellenismus: *Euph* Ergänzungsheft 2, S. 71—181, und Bd. 11, S. 735. — Arnold, Geschichte der deutschen Polenliteratur, Bd. 1 (Halle 1900); Kosciuszko in der deutschen Literatur (Berl. 1898); dazu *ZvglL* Bd. 13, S. 206. Derselbe, Holtei und der deutsche Polenkultus: Festgabe für Heinzel, S. 467 (Weim. 1898). — Erwin Kircher, Platens Polenlieder: *StvglL* Bd. 1, S. 50. — K. v. Reinhardstöttner, Napoleon I. in der zeitgenössischen Dichtung: Aufsätze und Abhandlungen, S. 71—109 (Berl. 1887). Paul Holzhausen, Napoleons Tod im Spiegel der zeitgenössischen Presse und Dichtung (Frankf. a. M. 1902); Bonaparte, Byron und die Briten (Frankf. a. M. 1904). Herm. Gähtgens zu Ysentorff, Napoleon I. im deutschen Drama (Frankf. a. M. 1903). Ed. Niemeyer, Die Schwärmerei für Napoleon in der deutschen Dichtung: *Archiv* Bd. 4, S. 507. — K. Voretzsch, Gaudys Kaiserlieder und die Napoleons-Dichtung: Preußische Jahrbücher Bd. 95, S. 412. — P. Holzhausen, Heine und Napoleon (Frankf. a. M. 1903). — P. Holzhausen, Immermanns Verhältnis zu Napoleon I.: Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung 1898, Nr. 34.

S. 401. **Wilh. Müller:** Gedichte, vollständige kritische Ausgabe von J. Taft Hatfield: *DLD* Nr. 137 (1906). J. Taft Hatfield, The earliest poems of W. Müller: Publications of the modern Language Association, Jahrg. 13, Nr. 2 (Baltimore 1898). Derselbe, Unpublished Sonnets of W. Müller: Journal of Germanic Philology, Bd. 4, S. 1 u. 517 (Bloomington 1901/02). Derselbe, Unpublished Letters of W. Müller: American Journal of Philology, Bd. 24, S. 121 (Baltimore 1903). — Ph. Schuyler-Allen, Müller and the German Volkslied (Neuyork 1891: Sonderabdruck aus dem Journal of Germanic Philology, Bd. 2, S. 283; Bd. 3, S. 35 und 431). — B. Hake, W. Müller. Sein Leben und Dichten (Berl. 1909). A. F. Becker, Die Kunstanschauung W. Müllers. Ein Beitrag zum Verständnis und zur

Würdigung seiner künstlerischen Persönlichkeit (Münster 1908). — Zoraide Flamini, Müller e Roma (Pisa 1908).

S. 402. **Schenk:** Schauspiele (Stuttg. 1829, 3 Bde.). Belisar herausg. von Fel. Bobertag: *K* Bd. 161. *AdB* Bd. 31, S. 37. — R. Lebermann, Belisar in der Literatur der romanischen und germanischen Nationen (Nürnb. 1898/99, 2 Programme). Aug. Heisenberg, Über die Belisarsage: Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung 1903, Nr. 268/69.

S. 403. **Schwind:** Briefwechsel mit Mörike herausg. von Jak. Bächtold (Leipz. 1890). Briefe an Bauernfeld: *JbGr* Bd. 6, 225, wo Schwinds Biograph Hyaz. Holland (Stuttg. 1873) auch weiteren Briefwechsel verzeichnet, und *JbGr* Bd. 13, S. 151.

S. 403. **Platen:** Gesammelte Werke zuerst in einem Quartband herausg. durch seinen Freund Graf Fr. Fugger mit Biographie von K. Goedeke (Stuttg. 1839). Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe mit Einschluß des handschriftlichen Nachlasses herausg. von Max Koch und Erich Petzet: *HKl* (12 Bde.). Auswahl durch G. A. Wolff und Viktor Schweizer: *MKl* (2 Bde.). — Poetischer und literarischer Nachlaß (Briefe) herausg. von Joh. Minckwitz (Leipz. 1852, 2 Bde.). Briefe an und von Kopisch: F. Reuter, Drei Wanderjahre Platens in Italien (Ansbach 1900). Sämtliche Briefe herausg. von L. v. Scheffler und Paul Bornstein (Münch. 1910). Tagebücher herausg. von Gg. v. Laubmann und L. v. Scheffler (Stuttg. 1896—1900, 2 Bde.); Tagebücher im Auszug herausg. von E. Petzet (Münch. 1905). — Zum dramatischen Nachlaß (*DLD* Nr. 124) und den Tagebüchern: Alb. Fries, Platen-Forschungen (Berl. 1903). — Joh. Minckwitz, Platen als Mensch und Dichter (Leipz. 1838). P. Besson, Platen. Étude biographique et littéraire (Par. 1894). *AdB* Bd. 26, S. 244 (M. Koch). — *BayrBl* Bd. 8, S. 329. — K. Heinze, Platens romantische Komödien (Marb. 1897). Osk. Greulich, Platens Literatur-Komödien (Bern 1901). Kurt Hille, Die deutsche Komödie unter der Einwirkung des Aristophanes: *BBr* Bd. 12. — H. Stockhausen, Studien zu Platens Balladen (Berl. 1899). — Erwin Kircher, Platens Polenlieder: *StvglL* Bd. 1, S. 50—67. Heinr. Renck, Platens politisches Denken und Dichten: *BBr* Bd. 19. — Hubert Tschersig, Das Gasel in der deutschen Dichtung und bei Platen: *BBr* Bd. 11. Fr. Veit, Platens Nachbildungen aus dem Diwan des Hafis und ihr persisches Original: *StvglL* Bd. 7, S. 257, 287, 390; Bd. 8, S. 145 und Sonderausgabe (Berl. 1908). Artur Remy, The Influence of India and Persia on the Poetry of Germany: *StC* Bd. 1, Nr. 4. — Rud. Schlösser, Platenstudien: *StvglL* Bd. 4, S. 188 u. 466; Bd. 5, S. 249; Bd. 9, S. 145. Rud. Unger, Platen in seinem Verhältnis zu Goethe: *FM* Bd. 23; Textgeschichtliche Studien zu Platens Ghaselen: *StvglL* Bd. 4, S. 295. — Helene Kallenbach, Platens Beziehungen zu Shakespeare: *StvglL* Bd. 8, S. 449; Bd. 9, S. 360; dazu *JbSh* Bd. 37, S. 216 (Litzmann).

S. 406. **Heyden. Kopisch.** Alexis Gabriel, Fr. v. Heyden, mit besonderer Berücksichtigung der Hohenstaufendichtungen (Bresl. 1901); dazu *StvglL* Bd. 1, S. 372, und Bd. 2, S. 104. — Kopisch: Gesammelte Werke (Berl. 1856, 5 Bde.). *MV* Nr. 583/4 und Nr. 636/7. — S. auch zu S. 403 (Platen).

S. 407. **Waiblinger:** Gesammelte Werke (Hamburg 1839/40, 9 Bde.). Gedichte aus Italien (mit Bibliographie) herausg. von Ed. Grisebach: *Reclam* Nr. 1470 und 3351/2. — Herm. Fischer, Beiträge zur Literaturgeschichte Schwabens, Bd. 1, S. 148—179 (Tübing. 1891). K. Frey, Waiblinger, sein Leben und seine Werke (Aarau 1904).

S. 407. **Rückert:** Gesammelte poetische Werke (Frankf. a. M. 1868/69, 12 Bde.); dazu Kindertotenlieder (ebenda 1872) und poetisches Tagebuch (ebenda 1888). Neugeordnete Ausgabe von Edm. Bayer (Leipz. 1900, 6 Bde.). Auswahl von Gg. Ellinger: *MKl* (2 Bde.). Firdusi- und Saadiübersetzungen: *ZvglL* Bd. 4, S. 322; Bd. 6, S. 245; Bd. 7, S. 67; Bd. 10, S. 211. — Biographien von Edm. Bayer (Frankf. a. M. 1888) und von F. Muncker: *BiblBayr* Bd. 14. — Gg. Voigt, Rückerts Gedankenlyrik nach ihrem philosophischen Inhalte (Annaberg 1891). — Artur Remy, The Influence of India and Persia on the Poetry of Germany: *StC* Bd. 1, Nr. 4.

S. 409. **Berliner Theater:** Karl Graf v. Brühl, Generalintendant der kgl. Schauspiele in Berlin und seine Eltern. Lebensbilder bearbeitet von Hans v. Krosigk (Berl. 1910).

S. 410. **Beethoven:** Beethovens Briefe (Stuttg. 1865—67, 2 Bde.); neue Briefe (Berl. 1902). Sämtliche Briefe, herausg. von Emerich Kastner (Leipz., Hesse, 1910). Auswahl von K. Noack: *BWS*. — Leben und Schriften von Ad. Bernh. Marx (Berl. 1859, 2 Bde.). Rich. Wagner, Beethoven (Leipz. 1870): Gesammelte Schriften, Bd. 9, S. 75—151 (Leipz. 1873). Aug. Göllerich, Beethoven: *M* Bd. 1. Herm. v. d. Pfordten, Beethoven (Leipz. 1907). Heinr. Bulthaupt, Dramaturgie der Oper, Bd. 1, S. 259—300 (2. Aufl., Leipz. 1902). Brentanos Satire gegen die Berliner Fidelio-Gegner herausg. von L. Geiger: *NdrB* Serie 3, Heft 1. Alfred Christl. Kalischer, Brentanos Beziehungen zu Beethoven: *Euph* Ergänzungsheft 1, S. 36. Blaze de Bury, Le Poète Grillparzer et Beethoven: Revue des deux Mondes, Bd. 74, S. 337. Rich. Batka, Grillparzer und der Kampf gegen

die deutsche Oper in Wien: *JbGr* Bd. 4, S. 119. Derselbe, Über Grillparzers Melusinendichtung für Beethoven: *JbGr* Bd. 8, S. 260. — Beethoven-Jahrbuch, herausg. von Th. v. Frimmel (Münch. 1908 f.).

S. 410. **Preciosa:** W. v. Wurzbach, Preciosa-Dichtungen: *StvglL* Bd. 1, S. 391. Für P. A. Wolff vgl. zu S. 334 (Weimarer Theater).

S. 410. **Weber:** Sämtliche Schriften. Kritische Ausgabe von Gg. Kaiser (Berl. 1908). Reisebriefe an seine Gattin (Leipz. 1886). Briefe an Heinr. Lichtenstein (Braunschw. 1900). — Lebensbild von seinem Sohne Max Maria von Weber (Leipz. 1864—66, 3 Bde.). — Richard Wagners Gedenkrede und Freischützstudien: Gesammelte Schriften, Bd. 2, S. 53; Bd. 1, S. 257 (Leipz. 1871). — Heinr. Bulthaupt, Dramaturgie der Oper, Bd. 1, S. 301—403 (2. Aufl., Leipz. 1902). — V. Joß, Weber als Schriftsteller (Prag 1894). Herm. v. d. Pfordten, Weber und Schumann als Schriftsteller: Musikalische Essays, S. 207—248 (Münch. 1897). — Edm. Dorer, Zur Geschichte der drei Pintos: Nachgelassene Schriften, Bd. 2, S. 99 (Dresd. 1893).

S. 410. **Marschner,** Kurzer Abriß aus meinem Leben (1825), zum Teil abgedruckt: *AdB* Bd. 20, S. 435 (Fürstenau). Biographie von M. Emil Wittmann: *Reclam* Nr. 3677. — Stefan Hock, Die Vampyrsagen und ihre Verwendung in der deutschen Literatur: *MF* Bd. 17.

S. 410. **Spohr:** Selbstbiographie (Kassel 1860 bis 1861, 2 Bde.). — Richard Wagner, Nachruf an Spohr (1860): Gesammelte Schriften, Bd. 5, S. 133 (Leipz. 1871). — L. Nohl, Spohr: *Reclam* Nr. 1780.

S. 410. **Lortzing:** Briefe herausg. von Gg. R. Kruse (Leipz. 1902). — Ph. J. Düringer, Lortzings Leben und Wirken (Leipz. 1851). M. Emil Wittmann, Lortzing: *Reclam* Nr. 2634. *ThA* Bd. 1, S. 160. — Freiherr v. Biedenfeld, Die komische Oper der Italiener, Franzosen und Deutschen (Leipz. 1848). K. M. Kob, Beiträge zur Geschichte der deutschen komischen Oper (Berl. 1903).

S. 410. **Schumann:** Gesammelte Schriften über Musik und Musiker (Leipz. 1854, 4 Bde.; 4. Aufl., kritische Ausgabe, besorgt von F. G. Jansen, Leipz. 1875, 2 Bde.). Gute Auswahl: *Reclam* Nr. 2472/3, 2561/2, 2621/2. — Jugendbriefe herausg. von Klara Schumann (3. Aufl., Leipz. 1898). Briefe, Neue Folge, herausg. von F. Gust. Jansen (2. Aufl., Leipz. 1904); Briefe in Auswahl herausg. von K. Noak: *BWS*. — Klara Schumann (Briefe mit Erläuterungen) herausg. v. Berth. Litzmann (bis jetzt 3 Bde., Leipz. 1902—09). — F. Liszt, Robert und Klara Schumann (1855): Gesammelte Schriften, Bd. 4, S. 109 bis 206 (Leipz. 1882). — Jos. von Wasiliewski, Schumann (4. Aufl., Leipz. 1906). E. Wolf, Schumann: *M* Bd. 19. Richard Batka, Schumann: *Reclam* Nr. 2882. — F. Gust. Jansen, Die Davidsbündler, aus Schumanns Sturm- und Drangperiode (Leipz. 1883). Herm. v. d. Pfordten, s. zu S. 410 (Weber).

S. 411. **Holtei:** Theater (Bresl. 1845, nicht vollständig). Erzählende Schriften (Bresl. 1861—66, 39 Bde.). Eine Ausgabe von Holteis Briefen bereitet Rich. Dedo (Breslau) vor. — Paul Landau, Holteis Romane, ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Unterhaltungsliteratur im 19. Jahrhundert: *BBr* Bd. 1. Holtei als Dramatiker: *BBr* (in Vorbereitung). — M. Koch, Holtei: Mitteilungen der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde, Bd. 3, S. 23 (Bresl. 1898). K. Jänicke, Holtei: Silesiaca, S. 385 (Bresl. 1898). O. Schiff, Holtei und Karl Weinhold: Nord und Süd 1903, S. 69—78. — Ant. Kippenberg, Die Sage von „Robert dem Teufel" in Deutschland und ihre Stellung gegenüber der Faustsage: *StvglL* Bd. 4, S. 308.

S. 411. **Öhlenschläger:** Albert Sergel, Öhlenschläger in seinen persönlichen Beziehungen zu Goethe, Tieck und Hebbel nebst einer Öhlenschläger-Bibliographie (Rostock 1907).

S. 412. **Üchtritz:** Briefe von und an Üchtritz: Erinnerungen an Üchtritz und seine Zeit, herausg. von Heinr. v. Sybel (Leipz. 1884), und in Fr. Hebbels Briefwechsel, herausg. von Fel. Bamberg, Bd. 2, S. 197—291 (Berl. 1892). — W. Steitz, Üchtritz als dramatischer Dichter (Görlitz 1909). Kurt Mayer, Üchtritz' Romane: *BBr* (in Vorbereitung).

S. 412. **Beer:** Sämtliche Werke herausg. von Ed. v. Schenk (Leipz. 1835). Struensee herausg. von Fel. Bobertag: *K* Bd. 161. *MV* Nr. 343/4. — Beers Briefwechsel herausg. von Schenk (Leipz. 1837). Beers Briefe an Goethe: *JbG* Bd. 28, S. 19. — Gust. Fr. Manz, Beers Jugend und dichterische Entwickelung (Freiburg 1891). — Ed. Castle, Die Isolierten (Pariadichtungen, Berl. 1899).

S. 412. **Grabbe:** Vollständig und nach den Handschriften zuerst Ed. Grisebachs Ausgabe, mit Briefen und Biographie (Berl. 1902—03, 4 Bde.), dann sämtliche Werke mit Briefen von und an Grabbe herausg. von O. Nieten: *HKl* (6 Bde.). Auswahl von Fel. Bobertag: *K* Bd. 161. — Napoleon: *MV* Nr. 338/9. Don Juan und Faust, bearbeitet von Paul Lindau: *MV* Nr. 1108. Bühnenbearbeitung Kaiser Heinrichs VI. von Joh. Henningsen (Hamb. 1901), Hannibals von C. Spielmann (Halle 1901). — O. Nieten, Grabbe, sein Leben und seine Werke: *BonnS* Bd. 4. Don Juan, Faust und Gotland: *StvglL* Bd. 9, S. 193. — A. Ploch, Grabbes Stellung in der deutschen Literatur (Leipz. 1905).

K. Ant. Piper, Beiträge zum Studium Grabbes: *FM* Bd. 8. M. Koch, Grabbe: Türmer, Bd. 4, I, S. 264. Erich Ebstein, Grabbes Krankheit (Münch. 1906): Grenzfragen der Literatur und Medizin Heft 3. – S. Theilacker, Volk und Masse in Grabbes Dramen (Bern 1907). — Über Grabbes **Faust**: Rob. Warkentin, Nachklänge der Sturm- und Drangperiode in Faustdichtungen: *FM* Bd. 1.

S. 412. **Immermann:** Vollständigste Sammlung durch Rob. Boxberger (Hempel, 20 Teile). Kommentierte Ausgabe des Münchhausen, nebst Trauerspiel in Tirol, Merlin, Maskengesprächen, von M. Koch: *K* Bd. 159/60. Werke herausg. von Harry Maync: *MKl* (5 Bde.). — Münchhausen herausg. von Werner Deetjen (Berl. 1908, 2 Bde.); dazu *ZfdU* Bd. 22, S. 781. Walter Volkmann, Zur Erläuterung des Münchhausen (Bresl. 1897). — Fr. Bauer, Sternescher Humor im Münchhausen (Wien 1896). — Trauerspiel in Tirol, bearbeitet von Paul Lindau: *MV* Nr. 1106/7. — Autobiographie in den „Memorabilien" und „Düsseldorfer Maskengesprächen". — Briefe und Tagebuchbruchstücke in Gust. zu Putlitz, Immermanns Leben und Werke (Berl. 1870, 2 Bde.). Briefwechsel mit Beer (Leipz. 1837). — Dav. Fr. Strauß, K. Immermann (1849): Gesammelte Schriften, Bd. 2, S. 159—197 (Bonn 1876). — Ludmilla Assing, Elisa v. Ahlefeldt (Berl. 1857). — Rich. Fellner, Geschichte einer deutschen [der Düsseldorfer] Musterbühne (Stuttg. 1888). — Immermann, Blätter der Erinnerung an ihn, herausg. von Ferd. Freiligrath (Briefe, Kinkel und Schücking über Merlin; Stuttg. 1842). Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag herausg. von O. Heinr. Geffcken (über Tulifäntchen, Epigonen, Münchhausen; Dramaturg und Patriot; Marianne, Hamb. 1896). Gedenkrede von Rob. F. Arnold (Wien 1896). — Über **Merlin**: Kurt Jahn (Berl. 1899) und Thaddäus Zielinski (Leipz. 1901). — Werner Deetjen, Immermanns Jugenddramen (Leipz. 1904). Derselbe, Kaiser Friedrich II., ein Beitrag zur Geschichte der Hohenstaufendramen (Berl. 1901), und *StvglL* Bd. 3, S. 417. — A. Lesson, Immermanns **Alexis** (Gotha 1904). — W. Kaiser, Untersuchungen über Immermanns Romantechnik (Halle 1906); Immermanns Gedanken über Erziehung und Bildung (Halle 1906). — Jos. Klövekorn, Immermanns Verhältnis zum deutschen Altertum mit besonderer Berücksichtigung seines Romanzenzyklus „Tristan und Isolde": *BM* Heft 4.

S. 416. **Junges Deutschland:** Literatur seit 1890: *Jbe.* — Ad. Stern, Drei Revolutionen in der deutschen Literatur: Studien zur Literatur der Gegenwart, N. F., S. 1—33 (Dresd. 1904). Durch Heinr. v. Treitschkes Beschuldigung in seiner Deutschen Geschichte im 19. Jahrhundert (4. Aufl., Leipz. 1890; Bd. 4, S. 401—497), auf die Paul Nerrlich 1890 entgegnete, wurde die Streitfrage über Verdienst oder Schädlichkeit der jungdeutschen Richtung wieder heftig angeregt. Neues Material brachten Joh. Prölß, Das Junge Deutschland (Stuttg. 1892), und L. Geiger, Das Junge Deutschland und die preußische Zensur (Berl. 1900). Derselbe, Das Junge Deutschland. Studien und Mitteilungen (Berl. 1907). Briefe von Mundt, Laube und Gutzkow enthält Fedor Wehl, Das Junge Deutschland (Hamb. 1886). Gg. Brandes, Die Literatur des 19. Jahrhunderts in ihren Hauptströmungen, Bd. 6 (Leipz. 1891), nimmt natürlich für das Junge Deutschland Partei. — Hans Blösch, Das Junge Deutschland in seinen Beziehungen zu Frankreich: *U* Bd. 1. J. Dresch, Schiller et la Jeune Allemagne: ***Rg*** Bd. 1, S. 569 (Par. 1905).

S. 417. **Wienbarg:** Viktor Schweizer, L. Wienbarg, Beiträge zu einer jungdeutschen Ästhetik (Leipzig 1897).

S. 417. **Menzel.** Briefe an Wolfgang Menzel (Berl. 1908).

S. 418. **Mundt:** O. Dräger, Mundt und seine Beziehungen zum Jungen Deutschland: *BMb* Heft 10.

S. 419. **Büchner:** Sämtliche Werke herausg. von K. E. Franzos (Frankf. a. M. 1879). — Dantons Tod: *MV* Nr. 703/4.

S. 419. **Börne:** Sämtliche Schriften. Kritische Gesamtausgabe von L. Geiger (Berl. 1910 f., 12 Bde.). Gesammelte Schriften (Hamb. 1862, 12 Bde.); mit warmer Charakteristik von Karl Grün (Wien 1868, 12 Bde.). Aus dem Lager der Goethe-Gegner, herausg. von Mich. Holzmann: *DLD* Nr. 129. — Börnes Briefwechel mit Henriette Herz; Börnes Berliner Briefe herausg. von L. Geiger (Oldenb.; Berl. 1905). Frau Jeanette Strauß-Wohls, Briefe an Börne herausg. von Elisabeth Mentzel (Berl. 1907). — Heinr. Heine, Über L. Börne (Hamb. 1840). K. Gutzkow, Börnes Leben (Hamb. 1840). Mich. Holzmann, Börnes Leben und Wirken (Berl. 1888). Konr. Alberti, Börne (Leipz. 1886). Nach unparteiischer Würdigung strebt erfolgreich Veit Valentins Festrede zur Feier des 100. Geburtstags (Frankf. a. M. 1886). — Gg. Brandes, Börne und Heine (2. Aufl., Münch. 1898).

S. 420. **Stieglitz:** K. Rosenkranz, Rahel, Bettina und Charlotte Stieglitz: Neue Studien, Bd. 2, S. 102 (Leipz. 1875). Th. Mundt, Charlotte, ein Denkmal (Berl. 1836). — Hubert Houben, Jungdeutsche Lebenswirren: Zeitschrift für Bücherfreunde Bd. 10, S. 1.

S. 421. **Bettina:** Sämtliche Schriften (Berl. 1853, 11 Bde.). Proben aus dem Königsbuch herausg. von Max Koch: *K* Bd. 146, II. — Herm. Grimms

Charakteristik: *JbG* Bd. 1, S. 1 und in „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde“ (4. Aufl., Berl. 1890). Mor. Carriere, Bettina: Sonderabdruck aus Nord und Süd, Bd. 40, S. 65—103 (Bresl. 1886). Reinh. Steig: Deutsche Rundschau 1892, S. 262—274. Gg. Fr. Daumer, Semiramis (Frankf. a. M. 1836). — Bettinas herrliche Briefe an den König herausg. von L. Geiger: Bettina von Arnim und Friedrich Wilhelm IV. (Frankf. a. M. 1906). — K. H. Strobl, Bettina von Arnim (Bielef. 1906): Frauenleben Bd. 10. Waldemar Öhlke, Bettinas Briefromane: *Pal* Bd. 41.

S. 423. Gutzkow: Ausgewählte Werke herausg. von Heinr. Hubert Houben: *HKl* (12 Bde.). Wally. Kritische Ausgabe nebst einer Folge von Streitschriften herausg. von Eug. Wolff (Jena 1905). Dramatische Werke (Leipz. 1862—63, 20 Bde.). Die Hauptdramen in *MV*. Gesammelte Werke (Frankf. a. M. 1845—46, 10 Bde.; Jena 1872—76, 12 Bde.). Vermischte Schriften (Leipz. 1842, 3 Bde.). Die deutsche Revue herausg. von J. Dresch: *DLD* Nr. 132. — Autobiographisches: Rückblicke auf mein Leben (Berl. 1875); Aus der Knabenzeit (Frankf. a. M. 1852 und 1871, 2 Bde.); Lebensbilder (Stuttg. 1869—71, 3 Bde.). — Ad. Stern, Zur Literatur der Gegenwart, S. 129—200 (Leipz. 1880). Heinr. Hub. Houben, Gutzkow-Funde (Berl. 1901). Derselbe, Studien über die Dramen Gutzkows (Berl. 1899). Aug. Caselmann, Gutzkows Stellung zu den religiös-ethischen Problemen seiner Zeit (Augsb. 1900). Heinr. Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels, Bd. 3, S. 255—312 (7. Aufl., Oldenb. 1904). J. Dresch, Gutzkow et la Jeune Allemagne (Par. 1904). — K. Rosenkranz, Gutzkows Ritter vom Geist: Neue Studien, Bd. 2, S. 233 (Leipz. 1875). Alex. Jung, Briefe über Gutzkows Ritter vom Geist (Leipz. 1856). Alex. Alt, Briefe über Gutzkows Zauberer von Rom (Prag 1859). — Rud. Göhler, Gutzkow und das Dresdner Hoftheater: *ThA* Bd. 1, S. 97; Bd. 2, S. 193.

S. 423. Seydelmanns Leben und Wirken dargestellt von Heinr. Th. Rötscher (Berl. 1845). — **Devrient:** Emil Devrient, sein Leben, Wirken, Nachaß, von Heinr. Hub. Houben (Frankf. a. M. 1903). Eduard und Therese Devrient, Briefwechsel herausg. von Hans Devrient (Stuttg. 1909).

S. 424. Laube: Gesammelte Werke (50 Bde.); ausgewählte Werke (10 Bde.), beide mit Biographie herausg. von Hub. Houben: *HKl*. Laube selbst gab „Erinnerungen“ heraus (Wien 1875—80, 2 Bde.). — Dramatische Werke (Leipz. 1845—75, 13 Bde.; ebenda 1880, 11 Bde.); gesammelte Schriften (Wien 1875—80, 16 Bde.). — Polen (Fürth 1833). — Burgtheater (2. Aufl., Leipz. 1891); Norddeutsches Theater (Leipz. 1872); Wiener Stadttheater (Leipz. 1875). Theaterkritiken und dramaturgische Aufsätze: *ThG* Bd. 7/8. — Heinr. Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels, Bd. 3, S. 313—372 (7. Aufl., Oldenb. 1904). O. Kraus, Laube: Konservative Monatsschrift 1885, Bd. 5, S. 339 f. Gg. Altmann, Laubes Prinzip der Theaterleitung: *BonnS* Bd. 5. Alex. v. Weilen, Laube und Shakespeare: *JbSh* Bd. 43, S. 98.

S. 425. Birch-Pfeiffer: Gesammelte dramatische Werke (Leipz. 1863—80, 23 Bde.). Gesammelte Novellen und Erzählungen (Leipz. 1863—65, 3 Bde.).

S. 425. Benedix: Gesammelte dramatische Werke (Leipz. 1871—75, 27 Bde.). Mehrere Stücke in *MV*.

S. 426. Heine: Sämtliche Werke, einschließlich 3 Bände Briefe (Hamb. 1861—63, 21 Bde.); daraus Bibliothekausgabe (Hamb. 1885, 12 Bde.; Bd. 13: Biographie). Vorzüglichste Ausgabe mit Biographie und Kommentar von Ernst Elster: *MKl* (7 Bde.); von Elster auch eine größere Anzahl Sonderstudien und wichtige Beiträge zum Briefwechsel. Elsters kritische Ausgabe von dem „Buch der Lieder“: *DLD* Nr. 27; Lieder und Gedichte mit englischem Kommentar von C. A. Buchheim (Lond. 1897). Als Ersatz für die von Heines Erben vernichtete Autobiographie stellte Gustav Karpeles nach den Werken, Briefen und Gesprächen „Heines Memoiren“ zusammen (3. Aufl., Berl. 1909). — Die erste wissenschaftliche Biographie mit reichem Material: „Heines Leben und Werke“ von Ad. Strodtmann (2. Aufl., Berl. 1873, 2 Bde.); neue Darstellung von „Heines Lebensgang und Schriften“ von Rob. Prölß (Stuttg. 1886). Wilh. Holzamer, Heine: *D* Bd. 40. — Von streng christlich-deutschem Standpunkt aus Ad. Bartels, Heine. Auch ein Denkmal (Dresd. 1906) und Xanthippus (Franz Sandvoß), Was dünket euch um Heine? (Leipz. 1888). — Jules Legras, Heine Poète (Par. 1897). Max Nietzki, Heine als Dichter und Mensch (Königsb. 1895). Henri Lichtenberger, Heine Penseur, übersetzt „Heine als Denker“ (Dresd. 1905). — Herm. Hüffer, Heine. Gesammelte Aufsätze (Berl. 1906). Gg. Mücke, Heines Beziehungen zum deutschen Mittelalter: *FM* Bd. 34. W. Siebert, Heines Beziehungen zu E. T. A. Hoffmann: *BMb* Heft 7. John Scholte-Nollen, Heine and Wilhelm Müller: Modern Language Notes, Bd. 17 (1902), S. 208 u. 262. Fel. Melchior, Heines Verhältnis zu Lord Byron (Berl. 1903). Artur Luther, Byron, Heine, Leopardi (Moskau 1904). W. Ochsenbein, Lord Byrons Einfluß auf den jungen Heine: *U* Heft 6. Stefan Vacano, Heine und Sterne (Berl. 1907). C. Bonardi, Heine nell' opera di Carducci (Sassari 1903); Heine nella Letteratura italiana (Livorno 1907). L. Betz, Heine in Frankreich (Zür. 1895); Heine und Alfred

de Musset (Zür. 1897). P. Besson, Heines Beziehungen zu Victor Hugo: *StvglL* Bd. 5, S. 121. L. Betz, Die französische Literatur im Urteile Heines (Berl. 1897). Für Heines Napoleonkultus vgl. zu S. 401 (Napoleondichtung). — P. Remer, Die freien Rhythmen in Heines Nordseebildern (Rostock 1889). — Lion Feuchtwanger, Heines Rabbi von Bacherach (Münch. 1907). — Helene Herrmann, Studien zu Heines Romanzero (Berl. 1906).

3. **Der schwäbische Dichterkreis und die vormärzliche Literatur in Österreich.** S. 429—448.

S. 429. Rud. Krauß, Schwäbische Literaturgeschichte (Freiburg 1899, 2 Bde.). Herm. Fischer, Beiträge zur Literaturgeschichte Schwabens (Tübing. 1891 u. 1899, 2 Bde.). E. Plank, Die Lyriker des schwäbischen Klassizismus (Stuttg. 1896). Wilh. Lang, Von und aus Schwaben (Stuttg. 1885—90, 7 Hefte). Ambros Mayr, Der schwäbische Dichterbund (Innsbr. 1886). K. Strackerjan, Die schwäbischen Dichter und Rückert (Oldenb. 1883). Aug. Holder, Geschichte der schwäbischen Dialektdichtung (Heilbronn 1896). — O. Elben, Geschichte des Schwäbischen Merkurs 1775—1885 (Stuttg. 1885).

S. 430. **Uhland:** Kritische vollständige Ausgabe der Gedichte von Jul. Hartmann und E. Schmidt (Stuttg. 1898, 2 Bde.). Werke (Gedichte, beide Dramen und dramatische Fragmente, Politische Reden und Aufsätze, Drei wissenschaftliche Aufsätze und Briefe) herausg. von L. Fränkel: *MKl* (2 Bde.). Gedichte (Auswahl) mit reichem englischen Kommentar von Thomas Hewett Waterman (Neuyork 1896). — 28 dramatische Entwürfe veröffentlichte Adalb. Keller, Uhland als Dramatiker (Stuttg. 1877). Die „Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage" gab zuerst F. Pfeiffer heraus (Stuttg., Cotta, 1865—73, 8 Bde.); jetzt sind sie mit den Gedichten und Dramen leicht zugänglich in L. Holthofs Quartband „Uhlands sämtliche Werke" (Stuttg. 1901, Deutsche Verlagsanstalt). Ergänzung zu Uhlands wissenschaftlichen Schriften: L. Holland, Mitteilungen aus Uhlands akademischer Lehrtätigkeit (Leipz. 1886). W. Moestue, Uhlands nordische Studien (Berl. 1902); dazu *StvglL* Bd. 4, S. 101; Bd. 9, S. 223. Uhlands Briefwechsel mit Jos. Freiherrn v. Laßberg (Wien 1870). — Das Tagebuch von 1810 bis 1820 herausg. von Jul. Hartmann (2. Aufl., Stuttg. 1898). — Zahlreiche Briefe von und an Uhland bei Karl Mayer, Uhland, seine Freunde und Zeitgenossen (Stuttg. 1867, 2 Bde.; besonders wichtig). — Biographien: Otto Jahn, Uhland. Mit literarhistorischen Beilagen (Bonn 1863). „Uhland, sein Leben und seine Dichtungen" von seinem Freunde Fr. Notter (Stuttg. 1863, mit zahlreichen Briefen). „Uhlands Leben" von seiner Witwe (Stuttg. 1874). Herm. Fischer, Uhland (Stuttg. 1887) und Uhlands Beziehungen zu ausländischen Literaturen: *ZvglL* Bd. 1, S. 365. Fr. Th. Vischer, Kritische Gänge, N. F., Bd. 4, S. 97—169 (Stuttg. 1863). — Über Uhlands politische Stellung und Kämpfe: Heinr. v. Treitschke, Historische und politische Aufsätze, Bd. 1, S. 197—304 (6. Aufl., Leipz. 1903). — Uhland-Urkunden im 2. Bericht des schwäbischen Schillervereins (Marbach 1898). — Heinr. Düntzers Erläuterungen der Balladen und Romanzen (7. Aufl., Leipz. 1879), der Dramen und Dramenentwürfe (Leipz. 1892). P. Eichholtz, Quellenstudien zu Uhlands Balladen (Berl. 1879). — Hans Haag, Uhland. Die Entwicklung des Lyrikers und die Genesis des Gedichtes (Stuttg. 1907). Alfred Schmidt, Zur Entwickelung des rhythmischen Gefühls bei Uhland. Ein Beitrag zur Theorie der neuhochdeutschen Strophenformen (Altenb. 1904). L. Holland, Uhlands Mähderin (Tübing. 1874). Derselbe, Uhlands Merlin (Stuttg. 1876). R. Fasold, Altdeutsche und dialektische Anklänge in Uhlands Poesie: Herrigs Archiv, Bd. 72, S. 405—414. Hubert Eug. Schulzen, Mittelhochdeutsche Anklänge in Uhlands Gedichten (Thann 1879). Harry Mayne, Uhlands Jugenddichtung (Berl. 1899). James Taft Hatfield, Uhland's earliest Ballad and its Source: Journal of Germanic Philology, Bd. 2, S. 1 (Bloomington 1898).

S. 432. **Schwab:** Die Gedichte am vollständigsten bei *Reclam* Nr. 1641—45. Viele der Sagen und Volksbücher in *MV*. Kleine prosaische Schriften ausgewählt von K. Klüpfel (Freiburg 1882). — Leben, erzählt von seinem Sohne Christof Th. Schwab (Freib. 1883). K. Klüpfel, Schwab als Dichter und Schriftsteller (Stuttg. 1881).

S. 432. **Kerner:** Sämtliche Werke (einschließlich der „Seherin von Prevorst") herausg. von Walter Heichen (Berl. 1903, 8 Bde.). Sämtliche poetische Werke herausg. von Jos. Gaismaier: *HKl* (4 Bde.). Neudruck des „Bilderbuches" (Stuttg. 1886). Briefwechsel mit seinen Freunden (Stuttg. 1897, 2 Bde.; dazu Süddeutsche Monatshefte, Jahrg. 2, S. 668) und „Das Kernerhaus und seine Gäste" (2. Aufl., Stuttg. 1897), beides herausg. von dem Sohne Theobald Kerner; von der Tochter Marie Niethammer „Kerners Jugendliebe und mein Vaterhaus" (Stuttg. 1877). — Briefe und Gedichte: *StvglL* Bd. 7, S. 439; Bd. 8, S. 371; Bd. 9, S. 1. — Dav. Fr. Strauß, Kerner (1839 u. 1862): Gesammelte Schriften, Bd. 1, S. 119—173 (Bonn 1876). Alfred Marchand, Poètes et Penseurs, S. 1—205 (Par. 1892). F. Heinzmann, Kerner als Romantiker (Tübing. 1908). — Jos. Gaismaier, Über Kerners Reiseschatten

als Beitrag zur Geschichte der Romantik: *ZvglL* Bd. 13, S. 492, u. Bd. 14, S. 76.

S. 434. **Knapp** als schwäbischer Dichter, von Karl Gerok (Stuttg. 1879). — **Gerok**, von H. Mosapp (Stuttg. 1890).

S. 434. **Strauß:** Gesammelte Schriften, eingeleitet von Ed. Zeller (Bonn 1876—77, 12 Bde.). Ausgewählte Briefe herausg. von Ed. Zeller (Bonn 1895). — Ed. Zeller, Dav. Fr. Strauß (Heidelb. 1876—78, 2 Bde.). Theob. Ziegler, Strauß (1. Bd., Straßb. 1908). — Fr. Th. Vischer, Dr. Strauß und die Wirtemberger; Strauß als Biograph; Alter und neuer Glaube: Kritische Gänge, Bd. 1, S. 3—160 (Tübing. 1844), und Neue Folge, Bd. 3, S. 1 (Stuttg. 1861); Bd. 6, S. 203 (Stuttg. 1873).

S. 434. **Vischer:** Auch Einer, Volksausgabe (Berl. 1904). Allotria (kleinere Dichtungen, Stuttg. 1892). Autobiographisches: Altes und Neues, Bd. 3, S. 250 (Stuttg. 1889). — Briefwechsel mit Konr. Ferd. Meyer: Süddeutsche Monatshefte, Jahrg. 3, Bd. 1, S. 172. Briefe aus Italien (Münch. 1908, zuerst in den Süddeutschen Monatsheften, Bd. 1 f.). — *AdB* Bd. 40, S. 31 (Rich. Weltrich). Theob. Ziegler, Vischer (Stuttg. 1893). Ilse Frapan, Vischer-Erinnerungen (2. Aufl., Stuttg. 1889). Gottfried Keller, Nachgelassene Schriften, S. 173—197 (2. Aufl., Berl. 1893).

S. 435. **Mörike:** Sämtliche Werke herausg. von Rud. Krauß: *HKl* (6 Bde.) und *HV*. Auswahl von H. Maync: *MKl* (3 Bde.). *MV* Nr. 1443—49, 1450, 1457—59. Gedichte (17. Aufl., Leipz. 1903). Gesammelte Erzählungen (5. Aufl., Leipz. 1900). Rud. Krauß, Mörike als Gelegenheitsdichter (Stuttg. 1895). — Jugendbriefe: *ZvglL* Bd. 9, S. 352; Briefe aus Mörikes Sturm- und Drangzeit: Deutsche Rundschau, Bd. 21, S. 102. Briefwechsel mit Herm. Kurz, Schwind, Storm herausg. von Jak. Bächtold (Stuttg. 1885, 1890, 1891). Ausgewählte Briefe herausg. von K. Fischer und Rud. Krauß (Berl. 1903/04, 2 Bde.); dazu Süddeutsche Monatshefte Bd. 1, S. 413; Bd. 2, S. 854. Gedichte und Briefe an seine Braut Margarete v. Speeth: Sonderabdruck aus der Allgemeinen Zeitung (Münch. 1903). — Jul. E. v. Günthert, Mörike und Notter (Berl. 1886). Lebensbild von Herm. Fischer (Stuttg. 1881). Jak. Bächtold, Kleine Schriften, S. 228 (Frauenfeld 1899). Größere Biographien von K. Fischer (Berl. 1901) und von H. Maync (Stuttg. 1902). — W. Camerer, Mörike und Klara Neuffer (Marbach 1908). — Über Maler Nolten und Gedichte: Friedr. Theob. Vischer, Kritische Gänge, Bd. 2, S. 216—281 (Tübing. 1884); Altes und Neues, Bd. 1, S. 175 (Stuttg. 1881). — K. Fischer, Mörikes künstlerisches Schaffen und dichterische Schöpfungen (Berl. 1903). H. Ilgenstein, Mörike und Goethe (Berl. 1902).

S. 435. **Herm. Kurz:** Sämtliche Werke herausg. von Herm. Fischer: *HKl* (12 Bde.); im 11. Bande „Jugenderinnerungen". — Briefwechsel mit Mörike (Stuttg. 1885), enthält Kurz' Idylle „Der Blättler". — Isolde Kurz (Tochter), Kurz. Ein Beitrag zu seiner Lebensgeschichte (Münch. 1906). — Ferd. Kürnberger, Literarische Herzenssachen, S. 154—178 (Wien 1877). Em. Sulger-Gebing, Kurz, ein deutscher Volksdichter, Charakteristik und Bibliographie (Berl. 1904). Herm. Fischer, Kurz in seinen Jugendjahren: Süddeutsche Monatshefte, Jahrg. 3, S. 52 f.

S. 436. **Österreich:** *Wurzbach.* — Vgl. zu S. 214. — Einen Mittelpunkt für die österreichische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts bildet das seit 1890 erscheinende Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft *(JbGr)*; Neudrucke von Werken und Urkunden bringen die *Lit-VerW* und die 1894 in Prag begonnene „Bibliothek deutscher Schriftsteller aus Böhmen". — Fr. Dingelstedt, Die Poesie in Österreich, herausg. von K. Glossy: *JbGr* Bd. 9, S. 282—321. Alfred Marchand, Les Poètes lyriques de l'Autriche (2. Aufl., Par. 1881 u. 1886, 2 Bde.). — Gustav Pollak, Grillparzer and the Austrian Drama (Neuyork 1907). Stefan Hock, Von Raimund bis Anzengruber: *JbGr* Bd. 15, S. 31. Derselbe, Vormärzliche Pamphlete: *JbGr* Bd. 17, S. 128. Wolfgang v. Wurzbach, Das spanische Drama am Burgtheater zur Zeit Grillparzers: *JbGr* Bd. 8, S. 108. K. Glossy, Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur: *JbGr* Bd. 7, S. 238.

S. 436. **Karoline Pichler:** Sämtliche Werke (Wien 1828—44, 40 Bde.). Denkwürdigkeiten aus meinem Leben (Wien 1844, 4 Bde.). — Briefe an und von Therese Huber: *JbGr* Bd. 3, S. 269; Bd. 17, S. 190. — Karoline Pichler und Hormayr: *JbGr* Bd. 12, S. 212—243.

S. 437. **Schubert,** von Artur Farinelli (Prag 1897). *AdB* Bd. 32, S. 614 (Heinr. Welti). W. Klette, Schubert: *M* Bd. 22. — *JbGr* Bd. 16, S. 99—163.

S. 437. **Collin:** Sämtliche Werke (Wien 1812 bis 1814, 6 Bde.); die Tragödie Regulus herausg. von H. Kny (Wien 1889); von Ad. Hauffen: *K* Bd. 139, II; *MV* Nr. 573/4. — Ferd. Laban, Collin, ein Beitrag zur neueren deutschen Literatur in Österreich (Wien 1879). Jos. Wihan, Collin und die patriotisch-nationalen Kunstbestrebungen in Österreich zu Beginn des 19. Jahrhunderts: *Euph*, Ergänzungsheft 5, S. 93—199. W. Münch, Collin und Shakespeare: *JbSh* Bd. 41, S. 22.

S. 437. **Schreyvogel:** Gesammelte Schriften (Braunschw. 1836, 4 Bde.). — Der Roman meines Lebens: *JbGr* Bd. 9, S. 258. Tagebücher: *ThG* Bd. 2 u. 3. Schreyvogels Beziehungen zu Goethe; zu

Grillparzer; Schreyvogel in Jena: *JbGr* Bd. 10, S. 96; Bd. 11, S. 1—22; Bd. 14, S. 114. Projekt einer Wochenschrift: *JbGr* Bd. 8, S. 304; s. auch zu S. 217 (Burgtheater). Eugen Kilian, Schreyvogels Shakespeare-Bearbeitungen: *JbSh* Bd. 39, S. 87; Bd. 41, S. 135; Bd. 43, S. 53.

S. 438. **Töpfer:** Dramatische Werke herausg. von Herm. Uhde (Leipz. 1873, 4 Bde.).

S. 438. **Grillparzer:** Kritische Gesamtausgabe (25 Bde.) im Auftrage der Stadt Wien soll 1910 zu erscheinen beginnen. Sämtliche Werke mit Einleitungen von Heinr. Laube (Stuttg. 1872, 10 Bde.); 5. Ausgabe mit Biographie von Aug. Sauer (ebenda, Cotta, 1892, 20 Bde.). Sämtliche Werke herausg. von Mor. Necker: *HKl* (16 Bde.). Auswahl von Rud. Franz: *MKl* (5 Bde.). Selbstbiographie: Bd. 19 der 5. (Cottaschen) Auflage; vgl. Adalb. Fäulhammer, Grillparzers Selbstbiographie (Troppau 1878). — Briefe und Tagebücher (Stuttg. 1903, 2 Bde.); *JbGr* Bd. 18, S. 300. Gespräche und Charakteristiken seiner Persönlichkeit durch die Zeitgenossen: *Lit-VerW* Bd. 1, 3, 6. — Gespräche mit Auguste v. Littrow-Bischoff (Wien 1873), L. Aug. Frankl (2. Aufl., Wien 1884), Ad. Foglar (2. Aufl., Stuttg. 1891), W. v. Wartenegg (Wien 1901); mit Rob. Zimmermann, Josefine v. Knorr und Emil Wickerhauser: *JbGr* Bd. 4, S. 343; Bd. 5, S. 327; Bd. 14, S. 268. — Biographie und Charakteristik: Die beste Biographie ist Moritz Neckers Verdeutschung von Aug. Ehrhards französischer Arbeit: Grillparzer, sein Leben und seine Werke (Münch. 1902); vgl. *JbGr* Bd. 10, S. 301. Hans Sittenberger, Grillparzer, sein Leben und Wirken (Berl. 1904). Heinr. Laube, Grillparzers Lebensgeschichte (Stuttg. 1884). Adalb. Fäulhammer, Grillparzer, eine biographische Studie (Graz 1884). Sigismund Friedmann, Francesco Grillparzer (Mailand 1893): Il drama tedesco del nostro secolo, Bd. 3; verkürzend übersetzt von L. Weber (Leipz. 1900). Betty Paoli, Grillparzer und seine Werke (Stuttg. 1875). Max Koch, Grillparzer, eine Charakteristik (Frankf. a. M. 1891). — Joh. Volkelt, Grillparzer als Dichter des Zwiespalts zwischen Gemüt und Leben, als Dichter des Willens zum Leben, als Dichter des Komischen: Gesammelte Aufsätze, S. 162—284 (Münch. 1908). Em. Reich, Grillparzers Kunstphilosophie (Wien 1890). — W. v. Hartel, Grillparzer und die Antike: *JbGr* Bd. 17, S. 165. Fr. Jodl, Grillparzer und die Philosophie: *JbGr* Bd. 8, S. 1; Bd. 10, S. 45. Fr. Strich, Grillparzers Ästhetik: *FM* Bd. 29. — Verhältnis zur Musik s. zu S. 410 (Beethoven). — Gedichte: Wiener Grillparzer-Album herausg. von Theob. v. Rizy (Stuttg. 1877); vgl. Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung 1878, Nr. 188. Stuttg. (Cotta) 1891; *HV* (2 Bde.). — Hans Widmann, Grillparzer als Lyriker (Görz 1874). Aug. Sauer, Proben eines Kommentars zu Grillparzers Gedichten: *JbGr* Bd. 7, S. 1—170; Bd. 18, S. 303. Artur Petak, Goethesche Einflüsse auf Grillparzers Lyrik: *JbGr* Bd. 17, S. 1. L. Wyplel, Byron und Grillparzer: *JbGr* Bd. 14, S. 26—59. — Grillparzer als Dramatiker: Heinr. Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels, Bd. 3, S. 1—93 (7. Aufl., Oldenb. 1904). Aug. Ehrhard, Le théâtre en Autriche (Par. 1900). Gustav Pollak s. oben zu S. 436 (Österreich). Joh. Volkelt, Grillparzer als Dichter des Tragischen (Nördling. 1888); dazu *JbGr* Bd. 4, S. 1, u. Bd. 10, S. 4. Alfred Klaar, Grillparzer als Dramatiker (Wien 1891). Em. Reich, Grillparzers Dramen (Dresd. 1894). Gerhard Heine, Grillparzer als Dichter geschichtlicher Dramen: *ZfdU* Bd. 18, S. 289—317. Oswald Redlich, Grillparzers Verhältnis zur Geschichte (Wien 1900). R. M. Werner, F. Grillparzer, Kritik und Untersuchung: Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung 1884, Nr. 154—160. Ad. Lichtheld, Grillparzer-Studien (Wien 1886). A. Cafasso, Das Bild in der dramatischen Sprache Grillparzers (Leoben 1884). H. Küchling, Studien zur Sprache des jungen Grillparzer (Leipz. 1900). O. E. Lessing, Schillers Einfluß auf Grillparzer (Madison 1902); dazu Journal of Germanic Philology Bd. 5, S. 33, und *JbGr* Bd. 15, S. 130. Derselbe, Grillparzer und das neue Drama (Münch. 1905). K. Niederhafner, Der Einfluß der Griechen auf Grillparzer (Wien 1892). Jul. Schwering, Grillparzers hellenische Trauerspiele auf ihre literarischen Quellen und Vorbilder geprüft (Paderb. 1891). Artur Farinelli, Grillparzer und Lope de Vega (Berl. 1894). — Ahnfrau: Jos. Kohm, Die Ahnfrau in ihrer gegenwärtigen und früheren Gestalt (Wien 1903); dazu *JbGr* Bd. 11, S. 22. Über die Quelle: Jak. Minor, Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung 1885, Nr. 71; Hans Lambel: Wiener Presse 1884, Nr. 16 (Verweis auf Calderons „Andacht zum Kreuze"); Ludw. Wyplel: *Euph* Bd. 7, S. 725. — Jak. Minor, Zur Geschichte der deutschen Schicksalstragödie und zu Grillparzers Ahnfrau: *JbGr* Bd. 9, S. 1—85. — Viktor Terlitza, Grillparzers Ahnfrau und die Schicksalsidee (Bielitz 1883). Egon v. Komorzynski, Die Ahnfrau und die Wiener Volksdramatik: *Euph* Bd. 9, S. 350. Hans Schwetz, Über die dramatische Sprache der Ahnfrau (Horn 1878). — Sappho: Schwering a. a. O. S. 1—67. R. M. Werner: Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung 1884, Nr. 156. Franz Kunz, Ästhetische Würdigung der Sappho (Teschen 1889). *Euph* Bd. 10, S. 292 (O. E. Lessing). — Das goldene Vlies: Schwering a. a. O. S. 68—150. H. F. Müller, Euripides' Medea und Das goldene Vlies: Beiträge zum Ver-

ständnis der tragischen Kunst, S. 269—398 (2. Aufl., Wolfenb. 1909). Herm. Purtscher, Die Medea des Euripides verglichen mit der von Grillparzer und Klinger (Innsbr. 1880). G. Deile, Klingers und Grillparzers Medea miteinander und mit Euripides und Seneca verglichen (Erfurt 1901). R. Tscher, Vergleichung der Medea von Euripides und Grillparzer (Bern 1900). K. Landmann, Das goldene Vlies und Der Ring des Nibelungen: *ZvglL* Bd. 4, S. 160. Zu den Argonauten: Eug. Kilian, *JbGr* Bd. 3, S. 366. — König Ottokar: Untersuchung über die Quellen der Tragödie von Alfred Klaar (Leipz. 1885). Zur Geschichte des Trauerspiels: K. Glossy, *JbGr* Bd. 9, S. 213. — Ein treuer Diener seines Herrn: Mor. Necker: *JbGr* Bd. 3, S. 1. *Euph* Bd. 7, S. 451 (Speier); Bd. 9, S. 677, u. Bd. 10, S. 159 (Wyplel). — Des Meeres und der Liebe Wellen: Schwering a. a. O. S. 151—183. M. H. Jellinek, Die Sage von Hero und Leander in der Dichtung (Berl. 1890). Gg. Knaack, Hero und Leander: Festgabe für F. Susemihl, S. 46 (Leipz. 1898). — Der Traum ein Leben: Rich. Mayer: *VLG* Bd. 5, S. 430—452. Stefan Hock, Eine literarhistorische Untersuchung (Stuttg. 1904), und *JbGr* Bd. 13, S. 75—122. Rud. Payer v. Thurn: Österreichisch-ungar. Revue, Bd. 10, S. 34 u. 153. — Weh dem, der lügt: Jak. Minor, *JbGr* Bd. 3, S. 41, und *Euph* Bd. 3, S. 265. — Ein Bruderzwist in Habsburg: K. Landmann, Die Kaiserreden im Bruderzwist: *ZfdU* Bd. 5, S. 26. — Die Jüdin von Toledo in Geschichte und Dichtung, von Wolfgang v. Wurzbach: *JbGr* Bd. 9, S. 86. Alfred v. Berger, Dramaturgische Vorträge, S. 34—60 (2. Aufl., Wien 1891). Markus Landau: Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung 1884, Nr. 298, und Wiener Monatsblätter 1894, Nr. 7. — Dramatische Fragmente: A. Sauer und J. Minor, Zu Grillparzers dramatischen Fragmenten: *VLG* Bd. 1, S. 443—469, und Bd. 5, S. 621. — Spartakus: Jan Muszkat-Muszkowski, Spartakus. Eine Stoffgeschichte, S. 55—74 (Leipz. 1909). — Esther, vollendet von Rud. Krauß (Stuttg. 1903). Alfr. v. Berger, Dramaturgische Vorträge, S. 168—190 (2. Aufl., Wien 1891). — Hannibal: *Euph* Ergänzungsheft 1, S. 94. — Purpurmantel: Alfr. v. Berger, *JbGr* Bd. 8, S. 22.

S. 442. **Prechtler:** Adam Müller-Guttenbrunn, Prechtler und Grillparzer: Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung 1882, Nr. 105; Im Jahrhundert Grillparzers, S. 28—81 (Münch. 1904).

S. 442. **Halm:** Werke (Wien 1856—72, 12 Bde.). Ausgewählte Werke herausg. von Ant. Schlossar: *HKl* (4 Bde.) und *HV*. *MV* Nr. 1334 u. 1343/4. Briefwechsel mit Enk v. d. Burg (Wien 1879). Halm und die Familie Rettich: *JbGr* Bd. 16, S. 52. — K. Tomaschek, Halm und Grillparzer (Wien 1872). — H. Schneider, Halm und das spanische Drama: *Pal* Bd. 28. — Fr. v. Westenholz, Die Griseldissage in der Literaturgeschichte (Heidelb. 1888); vgl. zu S. 551 (Hauptmann). Zum „Wildfeuer“: *VLG* Bd. 5, S. 158.

S. 442. **Bauernfeld:** Gesammelte Schriften (Wien 1871, 8 Bde.). Dramatischer Nachlaß (Stuttg. 1893). Ausgewählte Werke herausg. von Emil Horner: *HKl* (4 Bde.). Gesammelte Aufsätze: *Lit-VerW* Bd. 4. — Bühneneinrichtung des Fortunat von Eug. Kilian (Halle 1902); dazu *JbGr* Bd. 9, S. 128 (Horner). — Tagebücher: *JbGr* Bd. 5, S. 1—217; Bd. 6, S. 85—223; kritische Bemerkungen dazu: *JbGr* Bd. 13, S. 277—337. Schwinds Briefe an Bauernfeld: *JbGr* Bd. 6, S. 225. — Emil Horner, Bauernfeld (Leipz. 1900), und *JbGr* Bd. 12, S. 42. Adam Müller-Guttenbrunn, Bauernfeld: Im Jahrhundert Grillparzers, S. 117 (Münch. 1904).

S. 443. **Raimund:** Sämtliche Werke herausg. von Ed. Castle: *HKl*. *MV* Nr. 436—438. Briefe an Toni Wagner: *JbGr* Bd. 4, S. 145. — Raimunds Vorgänger Bäuerle, Meisl, Gleich. Auswahl herausg. von Rud. Fürst: *ThG* Bd. 10. — Zur Biographie Raimunds: L. Aug. Frankl (Wien 1884). Über Raimunds Ende: *JbGr* Bd. 8, S. 267. — Artur Farinelli, Grillparzer und Raimund (Leipz. 1897). E. Schmidt, Charakteristiken, Bd. 1, S. 381 (2. Aufl., Berl. 1902). Heinr. von Treitschke, Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert, Bd. 2, S. 23 (Leipz. 1882). H. von Wolzogen, Raimund (Berl. 1906): Deutsche Bücherei Bd. 67. Adam Müller-Guttenbrunn, Raimund: Im Jahrhundert Grillparzers, S. 97 (Münch. 1904). — Edm. Dorer, Der Verschwender auf der Bühne: Nachgelassene Schriften, Bd. 2, S. 115 (Dresd. 1893); dazu Herm. Uhde: *Archiv* Bd. 5, S. 278. Markus Landau, Der Menschenhaß auf der Bühne: Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung 1890, Nr. 146—152. — Peter Cornelius, Der Diamant des Geisterkönigs (1867): Werke Bd. 3, S. 144 (Leipz. 1904). — Eug. Kilian, Raimunds „Gefesselte Phantasie“: *JbGr* Bd. 12, S. 191.

S. 444. **Nestroy:** Gesammelte Werke (Stuttg. 1890, 12 Bde.). Werke herausg. von O. Rommel (Berl. o. J., Bong, 2 Bde.). — Charakteristik von Hans Sittenberger: *JbGr* Bd. 11, S. 125—164. L. Langer, Nestroy als Satiriker (Wien 1908).

S. 444. **Stifter:** Ausgewählte Werke herausg. von Rud. Fürst: *HKl* (6 Bde.). *MV* Nr. 1251/2. Briefe (Prag 1869, 3 Bde.) und *JbGr* Bd. 9, S. 167—212. — Alois Raimund Hein, Stifter, sein Leben und seine Werke (mit Briefen u. Bibliographie, Prag 1904). Emil Kuh, Zwei Dichter Österreichs,

Grillparzer und Stifter (Pest 1872). W. Kosch, Stifter und die Romantik: *StPr* Heft 1. Theod. Klaiber, Stifter (Stuttg. 1905). E. Bertram, Studien zu Stifters Novellen: *BonnS* Bd. 3. F. Spengler, Zu Stifters Nachsommer (Teschen 1907).

S. 444. **Rank:** Erinnerungen aus meinem Leben (Prag 1896): Bibliothek deutscher Schriftsteller aus Böhmen, Bd. 5. — K. Pröll, Rank, der Erzähler des Böhmerwaldes (Prag 1892).

S. 445. **Feuchtersleben:** Sämtliche Werke mit Biographie herausg. von Fr. Hebbel (Wien 1851 bis 1853, 7 Bde.). Ausgewählte Werke: *HKl* (5 Bde.). *MV* Nr. 616/7. — Mor. Necker, Feuchtersleben, der Freund Grillparzers: *JbGr* Bd. 3, S. 61. — Betti Paoli und Feuchtersleben: *JbGr* Bd. 12, S. 199. Briefe an Zauper: *JbGr* Bd. 15, S. 290.

S. 445. **Zedlitz:** Dramatische Werke (Stuttg. 1830—36 u. 1860, 4 Bde.); Gedichte (5. Aufl., Stuttg. 1855); Soldatenbüchlein (Wien 1849); Altnordische Bilder (Stuttg. 1850); Waldfräulein (Stuttg. 1843). Eine autobiographische Skizze: *JbGr* Bd. 18, S. 172. Briefe an Hammer-Purgstall: *JbGr* Bd. 7, S. 203. — Ed. Castle, Der Dichter des Soldatenbüchleins: *JbGr* Bd. 8, S. 33—107. — Artur L. Jellinek, Die Heirat aus Rache: *ZvglL* Bd. 14, S. 319. — Ed. Castle, Zedlitz' Anstellung im Staatsdienst: *JbGr* Bd. 17, S. 145. ..., Zedlitz. Ein Dichterbild aus dem vormärzlichen Österreich (Glogau 1909). — Oswald Flöck, Zedlitz und die deutsche Kanzonendichtung: *BBr* (in Vorbereitung).

S. 446. **Leitner:** Gedichte ausgewählt von Ant. Schlossar: *Reclam* Nr. 5091/93. — R. M. Werner, K. Gottfr. v. Leitner: Vollendete und Ringende, S. 103 (Minden 1900). Vgl. zu S. 447 (Grün).

S. 446. **Seidl:** Ausgewählte Werke herausg. von Wolfgang v. Wurzbach: *HKl* (4 Bde.).

S. 446. **Paoli:** Gesammelte Aufsätze herausg. von Helene Bettelheim-Gabillon: *Lit-VerW* Bd. 9. Briefe: *JbGr* Bd. 12, S. 199; Bd. 18, S. 177.

S. 446. **Gilm:** S. M. Prem, Der Lyriker H. v. Gilm (Graz 1896). Rud. Holzer, Herm. v. Gilm: *JbGr* Bd. 14, S. 249—267. Arnulf Sonntag, Darstellung von Gilms dichterischem Werdegang (Münch. 1904).

S. 446. **Adolf Pichler:** Gesammelte Werke (Münch. 1904—08, 17 Bde.). Geschichten: *HV*. Zu meiner Zeit, Schattenbilder aus der Vergangenheit (Leipz. 1892). — Tagebücher: Süddeutsche Monatshefte Bd. 2, S. 606. — M. Morold, Zur Erinnerung an Pichler: *JbGr* Bd. 11, S. 165. R. M. Werner, Pichler: Vollendete und Ringende, S. 75 (Minden 1900). S. M. Prem, A. Pichler (Innsbr. 1901). *LitB* Bd. 5.

S. 446. **Weber:** J. E. Wackernell, Beda Weber und die tirolische Literatur 1800—1846: *QFfÖ* Bd. 9. — L. Steub, Sängerkrieg in Tirol (Münch. 1882).

S. 447. **Grün-Auersperg:** Sämtliche Werke herausg. von Anton Schlossar: *HKl* (10 Bde.). Gedichte ausgewählt von Alb. Zipper: *Reclam* Nr. 4879/80. Briefe an seine Gattin: *JbGr* Bd. 18, S. 136. Politische Reden und Denkschriften: *Lit-VerW* Bd. 5. — Ant. Schlossar, Grün und Leitner: *JbGr* Bd. 6, S. 1—83. Charakteristik von K. Glossy: *JbGr* Bd. 11, S. 105; Bd. 16, S. 237. — P. v. Radics, Grün und seine Heimat (Stuttg. 1876). Derselbe, Verschollenes und Vergilbtes aus Grüns Leben (Leipz. 1879). Nekrolog von Karl Grün: Beilage zur Augsburger Allgemeinen Zeitung 1876, Nr. 321 bis 337. Grün-Heft des „Getreuen Eckart" (Wien 1906). — Heinr. v. Lessel, Untersuchungen über Grüns Pfaff vom Kahlenberg: *StvglL* Bd. 4, S. 9—48; Bd. 5, S. 439—484.

S. 447. **Lenau:** Lyrische Gedichte (Stuttg. 1841, Cotta, 2 Bde.). Dichterischer Nachlaß herausg. von A. Grün (Stuttg. 1851). Sämtliche Werke (vollständigste, kommentierte Ausgabe) mit Biographie herausgegeben von M. Koch: *K* Bd. 154/5; Werke von C. Schaeffer: *MKl* (2 Bde.). — Die wichtigste Briefsammlung enthält Lenaus Leben von seinem Schwager Anton X. Schurz (Stuttg. 1885, 2 Bde.). Briefe an Karl Mayer (2. Aufl., Stuttg. 1853). Emma Niendorf (Reinbeck), Lenau in Schwaben (Leipz. 1855). Lenaus Briefe an die Familie Reinbeck (Stuttg. 1896). Tagebuch und Briefe an Sofie Löwenthal (Stuttg. 1891). Lenau und die Familie Löwenthal. Briefe und Gespräche, Gedichte und Entwürfe herausg. von Ed. Castle (Leipz. 1906). Sofie Löwenthal-Kleyle, Mesalliiert, Erzählung (Leipz. 1906). — L. Roustan, Lenau et son Temps (Par. 1898). L. Aug. Frankl, Zur Biographie Lenaus (2. Aufl., Wien 1885). Ed. Castle, Heimaterinnerungen bei Lenau: *JbGr* Bd. 10, S. 80. — Joh. Martensen, Über Lenaus Faust (Stuttg. 1836). Artur Farinelli, Über Lenaus und Leopardis Pessimismus: Verhandlungen des 8. (Wiener) Neuphilologentages (Hannov. 1898). Ad. W. Ernst, Lenaus Frauengestalten (Stuttg. 1902). — Gg. A. Mulfinger, Lenau in Amerika: Americana Germanica, Reprint, Nr. 8 (Neuyork 1903). Derselbe, Kürnbergers Roman „Der Amerikamüde", dessen Quellen und Verhältnis zu Lenaus Amerikareise (Chicagoer Dissertation, Philadelphia 1903); dazu *JbGr* Bd. 12, S. 15—42. — Kamillo v. Klenze, The Treatment of Nature in the Works of Lenau: Decennial Publications, Bd. 3 (Chicago 1903). Fr. Ratzel, Lenau und die Natur: Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung 1903, Nr. 218—220. — Alfred

v. Berger, Grillparzer über Lenau: *JbGr* Bd. 12, S. 3. — Maria Brie, Savonarola in der deutschen Literatur (Bresl. 1903).

S. 448. **Kürnberger:** Dramen und ausgewählte Novellen (Neudrucke, Prag 1885—1902 und Wien o. J.). Gesammelte Werke herausg. von O. Erich Deutsch (Münch. 1909 f., 8 Bde.). Der Amerikamüde (vgl. zu S. 447, Lenau): *Reclam* Nr. 2611/15. Novellen: *Reclam* Nr. 3771. — Briefe: *JbGr* Bd. 16, S. 245. Briefe an eine Freundin: *Lit-VerW* Bd. 8. — O. E. Deutsch, Kürnberger und die poetische Gerechtigkeit: *JbGr* Bd. 18, S. 289.

4. Vom Tode Immermanns bis zu den Bayreuther Festspielen. S. 449—502.

S. 449. **Rodbertus:** Mor. Wirth, Bismarck, Rodbertus, Richard Wagner, drei deutsche Meister. Betrachtungen über ihr Wirken und die Zukunft ihrer Werke (2. Aufl., Leipz. 1885). — **Ernst Haeckel,** Die Naturanschauung von Darwin, Goethe und Lamarck (Jena 1882).

S. 451. **Lyrik:** Heinr. Spiero, Geschichte der deutschen Lyrik seit Claudius (Leipz. 1909). — Deutsche Lyrik der Gegenwart seit 1850, ausgewählt von Ferd. Avenarius (2. Aufl., Leipz. 1884). K. Henckel, Deutsche Dichter seit Heine. Ein Streifzug durch fünfzig Jahre deutscher Lyrik: *Lit* Bd. 37/38. — Die Blütezeit der deutschen politischen Lyrik 1840—50, als Beitrag zur deutschen Literatur- und Nationalgeschichte, von Christian Petzet (Münch. 1903). Die politischen Lyriker unserer Zeit (Auswahl; Leipz. 1847).

S. 452. **Herwegh:** Werke herausg. von Heinr. Tardel (Berl., Bong, o. J.). — Lasalles Briefe an Herwegh (Zür. 1896). Briefe von und an Herwegh (Münch. 1896). Herweghs Briefwechsel mit seiner Braut (2. Aufl., Stuttg. 1906). — Fr. Th. Vischer, Kritische Gänge, Bd. 2, S. 282—340 (Tübing. 1844). Rob. Seidel, Herwegh, ein Freiheitssänger (Frankfurt a. M. 1905).

S. 452. **Hoffmann von Fallersleben:** Auswahl (Berl. 1892, 7 Bde.). Seine wissenschaftlichen und dichterischen Werke bespricht Hoffmann selbst in seiner Autobiographie „Mein Leben" (Hannov. 1868, 6 Bde.). — An meine Freunde. Briefe von Hoffmann herausg. von H. Gerstenberg (Berl. 1908). — J. M. Wagner, Hoffmann. Fünfzig Jahre dichterischen und gelehrten Wirkens bibliographisch dargestellt (Wien 1869). H. Gerstenberg, Henriette von Schwachenberg und Hoffmann von Fallersleben (Berl. 1904).

S. 453. **Wackernagel:** Rud. Wackernagel, Wilh. Wackernagels Jugendjahre (Basel 1885). — Auswahl aus Wackernagels Gedichten herausg. von S. Vögelin (Bas. 1873).

S. 453. **Dingelstedt:** Sämtliche Werke (Stuttg. 1879, 12 Bde.). Autobiographisches in seinen „Münchner Bilderbogen" (Stuttg. 1879). — Briefe an Halm: *JbGr* Bd. 8, S. 132—189. — Ad. Stern, Zur Literatur der Gegenwart, S. 71—128 (Leipz. 1880).

S. 453. **Kinkel:** W. Strodtmann, G. Kinkel (Hamb. 1851, 2 Bde.). Joesten, Kinkels Leben, Streben und Dichten mit einer Auswahl Kinkelscher Dichtungen (Köln 1904). Heinr. v. Poschinger, Kinkels sechsmonatliche Haft im Zuchthause zu Naugard (Hamb. 1901). — Gustav Noll, Otto der Schütz in der Literatur (Straßb. 1906). — Autobiographisches in Frau Kinkels Roman „Hans Ibeles in London" (Stuttg. 1860, 2 Bde.). Camille Pitollet, Sur un prétendu roman à clef: *Rg* Bd. 3, S. 361. J. F. Schulte, Johanna Kinkel nach ihren Briefen und Erinnerungsblättern (Münst. 1908). Über Kinkels in London Malvida von Meysenbug im 2. Band ihrer „Memoiren einer Idealistin" (Stuttg. 1876).

S. 454. **Rheinischer Dichterkreis:** Joh. Joesten, Literarisches Leben am Rhein (Leipz. 1899).

S. 454. **Droste-Hülshoff:** Kritische Gesamtausgabe von F. Jostes in Vorbereitung. Gesammelte Schriften herausg. von Levin Schücking (Stuttg. 1878—79, 3 Bde.). Gesammelte Werke mit umfangreicher Biographie von W. Kreiten (Münst. 1884—1887, 4 Bde.); dazu Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung 1877, Nr. 76/77 (H. Hüffer). Sämtliche Werke herausg. von Ed. Arens: *HKl* (6 Bde.). *MV* Nr. 323, 439, 479—483 und 691. — **Briefe** (2. Aufl., Münst. 1888); Briefwechsel mit Schücking (Leipz. 1893). — Levin Schücking, A. v. Droste-Hülshoff. Ein Lebensbild (Hannov. 1862). W. Kreiten, Anna Elisabeth Freiin v. Droste-Hülshoff, Ein Charakterbild (Bd. I, 1 seiner Ausgabe). Herm. Hüffer, A. v. Droste-Hülshoff und ihre Werke mit Briefen (2. Aufl., Gotha 1890); dazu H. Hüffer, Levin Schücking: Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung 1886, Nr. 84—87. Gabriele Reuter, Droste-Hülshoff: *Lit* Bd. 19. W. v. Scholz, Droste-Hülshoff als westfälische Dichterin (Münch. 1897) und *D* Bd. 11. Jos. Wormstall, Droste-Hülshoff im Kreise ihrer Verwandten und Freunde (Münst. 1897). — Berta Badt, Annette v. Droste-Hülshoff, ihre dichterische Entwickelung und ihr Verhältnis zur englischen Literatur: *BBr* Bd. 17. Leopold Jacoby, Droste-Hülshoff, Deutschlands Dichterin (Hamb. 1890). Jos. Riehemann, Erläuternde Bemerkungen zu Droste-Hülshoffs Gedichten (Osnabr. 1896—98, 2 Bde.). A. Bankwitz, Die religiöse Lyrik von Droste-Hülshoff (Jena 1899). K. Budde, Das geistliche Jahr: Preußische Jahrbücher Bd. 69, S. 340. Schwenkow, Die Religion in der modernen deutschen Frauen-

lyrik (Hamb. 1905). F. Lucas, Zur Balladentechnik Annettens (Münst. 1906). Lothar Böhme, Die Balladentechnik Annettens: *Euph* Bd. 14, S. 724.

S. 456. **Freiligrath:** Sämtliche Werke herausg. von L. Schröder: *HKl* (10 Bde.). *MV* 1467—1471. — Ein Dichterleben in Briefen, von W. Buchner (Lahr 1882, 2 Bde.). Briefe Freiligraths in Jul. Rodenbergs „Erinnerungen aus der Jugendzeit" (Berl. 1899). — Gisberte Freiligrath, Beiträge zur Biographie Freiligraths (Mind. 1889). Paul Besson, Freiligrath (Par. 1899). — Kurt Richter, Freiligrath als Übersetzer: *FM* Bd. 11. — E. Hertel, Freiligrath in seiner Bedeutung für die Geographie (Landsb. 1892). — A. Volbert, Freiligrath als politischer Dichter: *BM* Heft 3. — Über des Dichters Gattin Ida Melos: K. Alfred Kellermann, Braut- und Ehejahre einer Weimaranerin (Weim. 1906).

S. 456. **Sealsfield:** Gesammelte Werke (Stuttgart 1843—46, 18 Bde.). *MV* Nr. 1077—1084. — Albert B. Faust, Sealsfield, der Dichter zweier Hemisphären (Weim. 1897). Rob. F. Arnold, Zur Bibliographie Sealsfields: *StvglL* Bd. 1, S. 228. — O. Heller, Sealsfield und der Courier des États unis: *Euph* Bd. 14, S. 718.

S. 457. **Duncker:** Rud. Haym, Das Leben Max Dunckers erzählt (Berl. 1891). Heinr. v. Treitschke, Duncker: Historische und politische Aufsätze, Bd. 4, S. 401 und 439 (Leipz. 1897).

S. 457. **Vilmar:** Charakteristik von M. Koch: Türmer, Bd. 3, I, S. 144.

S. 458. **Jordan** und **Simrock:** Simrocks ausgewählte Werke herausg. von Gotthold Klee: *HKl* (12 Bde.); Rheinsagen (Leipz. 1907). — Jos. Bendel, Zeitgenössische Dichter, S. 215—259 (Stuttg. 1882). K. Landmann, Zur Wiedererweckung der deutschen Heldensage im 19. Jahrhundert: Festschrift für Rud. Hildebrand (Leipz. 1894), und *ZfdU* Bd. 13, S. 153. Gg. Reinhard Röpe, Die moderne Nibelungendichtung (Hamb. 1869). P. Maurus, Die Wielandsage in der Literatur, S. 93—113 (Erlang. 1902). Siegm. Benedikt, Die Gudrunsage in der neueren deutschen Literatur, S. 9 (Rostock 1902). — N. Hocker, Simrocks Leben und Werke (Leipz. 1877). M. Koch, Simrock: Türmer, Bd. 4, II, S. 620. — K. Schiffner, Jordan (Frankf. 1889).

S. 460. **Scherenberg** und das literarische Berlin von 1840—1860, von Th. Fontane (Berl. 1885). Scherenbergs Gedichte (5. Aufl., Leipz. 1894).

S. 460. **Fontane:** Gesammelte Romane und Erzählungen (Berl. 1900, 10 Bde.). Werke. Erste Reihe Romane (Berl. 1905). Gedichte (Berl. 1851, 4. Aufl. 1891). Aus dem Nachlaß (2. Aufl., Berl. 1908). — Briefe an seine Familie (3. Aufl., Berl. 1905, 2 Bde.). Briefe an Storm: Neue Rundschau, Oktober 1909. — E. Schmidt, Charakteristiken, Bd. 2, S. 233 (Berl. 1901). Ad. Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart, S. 195—224 (3. Aufl., Dresd. 1905). F. Servaes, Fontane: *D* Bd. 24. Jos. Ettlinger, Fontane: *Lit* Bd. 18. M. Lorenz, Die Literatur am Jahrhundertende, S. 228—250 (Stuttg. 1900).

S. 460. **Löwe:** Selbstbiographie, ergänzt von Helene Löwe (Berl. 1870). — *AdB* Bd. 19, S. 300 bis 311. — M. Runze, Löwe: *Reclam* Nr. 4668; Goethe und Löwe (Leipz. 1901). — Fr. v. Hausegger, Die deutsche Ballade: Gedanken eines Schauenden, S. 181—206 (Münch. 1903).

S. 461. **Roquette:** Von Tag zu Tage. Dichtungen aus dem Nachlaß herausg. von L. Fulda (Stuttg. 1896). Novellen: *HV*. — Siebzig Jahre. Geschichte meines Lebens (Darmst. 1894).

S. 461. **Redwitz:** Bernh. Lips, Redwitz als Dichter der ‚Amaranth': *BM* Heft 9.

S. 461. **Freytag:** Gesammelte Werke (Leipz. 1886—88, 22 Bde.), eingeleitet durch „Erinnerungen aus meinem Leben". Vermischte Aufsätze herausg. von Ernst Elster (Leipz. 1901—03, 2 Bde.). Die Technik des Dramas (Leipz. 1863, 10. Aufl. 1905). — Briefwechsel mit Heinr. v. Treitschke (Leipz. 1900); ein Brief Freytags über „Soll und Haben": *ZvglL* Bd. 13, S. 88. — Über Freytags Dozentenlaufbahn: Deutsches Wochenblatt 1895, Nr. 21/22 (Koch), und *Euph* Bd. 4, S. 91 (E. Schmidt). — Hans Lindau, Freytag (Leipz. 1907). O. Mayrhofer, Freytag und das junge Deutschland; P. Ulrich, Freytags Romantechnik: *BMb* Heft 1 und 3. — Über die Ahnen: W. Scherer, Kleine Schriften, Bd. 2, S. 3—39 (Berl. 1893). K. Landmann: *ZfdU* Bd. 6, S. 81; Bd. 9, S. 713. Ad. Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart, S. 39—70 (3. Aufl., Dresd. 1905).

S. 462. **Sallet:** Sämtliche Schriften (Bresl. 1845—48, 5 Bde.). Laienevangelium: *MV* Nr. 487 bis 490. — Leben und Wirken Sallets nebst Mitteilungen aus dem Nachlasse (Bresl. 1844).

S. 462. **Strachwitz:** Gedichte mit Lebensbild von K. Weinhold (Bresl. 1850, 8. Aufl. ebenda 1891). — A. K. T. Tielo, Die Dichtung des Grafen Strachwitz: *FM* Bd. 20; dazu *StvglL* Bd. 2, S. 452. *Euph* Bd. 9, S. 131; Bd. 10, S. 209.

S. 464. **Spielhagen:** Sämtliche Werke (unvollständig; Berl. 1877—78, 14 Bde.). Vermischte Schriften (Berl. 1864—68, 2 Bde.). — Jul. und Heinr. Hart, Spielhagen und der Roman der Gegenwart: Kritische Waffengänge, Heft 6 (Leipz. 1882).

S. 465. **Raabe:** Gesammelte Erzählungen (Berl. 1895—1900, 4 Bde.). — Herm. Anders Krüger, Chronologie und Bibliographie der Werke Raabes

und der Raabeliteratur: Sonderabdruck aus dem „Eckart“, Bd. 3, S. 886 f. (Berl. 1908/09). W. Gerber, Raabe, eine Würdigung seiner Dichtung (Leipz. 1897). Ad. Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart, S. 283—304 (3. Aufl., Dresd. 1905). Ad. Bartels, Raabe (Leipz. 1901); Raabe (Münch. 1904). Hans Hoffmann, Raabe: *D* Bd. 44. Aug. Otto, Raabe (Mind. o. J.). — Marie Speyer, Raabes Holunderblüte; Ad. Schirmer, Raabe und Dickens: *QSt* Heft 1 und 5.

S. 465. **Seidel:** Erzählende Schriften (Leipz. 1899—1900, 7 Bde.). Gedichte (Stuttg. 1903). Von Perlin nach Berlin. Aus meinem Leben (Leipz. 1894). — Charakteristik in Ad. Sterns Studien zur Literatur der Gegenwart, S. 234 (3. Aufl., Dresd. 1905). Alfred Biese, Reuter, Seidel und der Humor in der neueren deutschen Dichtung (Kiel 1891), enthält eine kurze Selbstbiographie Seidels. — W. Knögel, Voß' Luise und die Entwickelung der deutschen Idylle bis auf Heinr. Seidel (Frankf. a. M. 1904).

S. 466. **Reuter:** Sämtliche Werke. Vollständige kritische Ausgabe mit Lexikon herausg. von K. Fr. Müller: *HKl* (18 Bde.). Auswahl von Wilh. Seelmann: *MKl* (7 Bde.). Die Hauptwerke (mit Worterklärungen) auch in *M V* u. *HV*. — Selbstbiographie: Neue Heidelberger Jahrbücher, Bd. 5, S. 18. — Briefe von Reuter, Groth und Brinckman an Eduard Hobein (Berl. 1909). Briefe an seinen Vater (Braunschw. 1896, 2 Bde.). — A. Römer, Reuter in seinem Leben und Schaffen (Berl. 1896); Heiteres und Weiteres von Reuter (Berl. 1905). Ad. Wilbrandt, Reuter (2. Aufl., Berl. 1896). Ernst Brandes, Aus Reuters Leben (Straßb. 1899 u. 1901, zwei Programme). — K. Th. Gäderß, Reuter-Reliquien (Wism. 1885); Reuter-Studien (Wism. 1890); Aus Reuters jungen und alten Tagen (Wism. 1896—1901, 3 Bde.). — K. Fr. Müller, Zur Sprache Reuters. Die Mecklenburger Volksmundart in Reuters Schriften (Leipz. 1902).

S. 466. **Groth:** Gesammelte Werke (Kiel 1893, 4 Bde.). Lebenserinnerungen (Selbstbiographie) herausg. von Eug. Wolff (Kiel 1891). — K. Eggers, Groth und die plattdeutsche Dichtung (Hamb. 1885). Ad. Bartels, Groth (Leipz. 1899). Timm Kröger, Groth: *D* Bd. 33. Lothar Böhme, Studien zu Groths Werken: *ZfdU* Bd. 20, S. 172.

S. 466. **Brinckman:** Sämtliche Werke: *HKl* (5 Bde.). Einzelnes *HV*. Nachlaß: plattdeutscher (Berl. 1904/05, 4 Bde.), hochdeutscher (Berl. 1907/08, 2 Bde.). — W. S., Brinckman, Das Leben eines niedersächsischen Dichters (Leipz. 1900).

S. 467. **Keller:** Gesammelte Werke (Berl. 1889 bis 1893, 10 Bde.). Nachgelassene Schriften und Dichtungen (Berl. 1893). Ältere Fassung des Romanzenzyklus „Der Apotheker von Chamounix“: *Euph* Ergänzungsheft 1, S. 138. — Kellers Leben, Briefe und Tagebücher von Jak. Bächtold (Berl. 1894—97, 3 Bde.), mit Keller-Bibliographie. Der Briefwechsel zwischen Keller und Storm (Berl. 1904). — H. E. v. Berlepsch, Keller als Maler nach seinen Erzählungen, Briefen und künstlerischem Nachlasse (Leipz. 1895). — Konr. Ferd. Meyer, Erinnerungen an Keller: Deutsche Dichtung, Bd. 9, S. 22. Ad. Frey, Erinnerungen an Keller (2. Aufl., Leipz. 1893). — Heinr. v. Treitschke, Keller: Historische und politische Aufsätze, Bd. 4, S. 19 (Leipz. 1897). — Ad. Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart, S. 115 (3. Aufl., Dresd. 1905). F. Baldensperger, Keller, sa vie et ses œuvres (Par. 1899); dazu L. Betz, Studien, S. 238 bis 269 (Frankf. a. M. 1902). Ricarda Huch, Keller: *D* Bd. 9. — Vergleichung beider Fassungen des Grünen Heinrich von Fr. Th. Vischer, Altes und Neues, Bd. 2, S. 135—316 (Stuttg. 1881), und von F. Leppmann (Berl. 1903). Sinngedicht: Hans Bracher, Rahmenerzählung und Verwandtes bei Keller, Meyer, Storm: *UNF* Heft 3. Legenden: Wilh. Scherer, Vorträge und Aufsätze, S. 397 (Berl. 1874), und Ferd. Kürnberger, Literarische Herzenssachen, S. 239 (Wien 1877). — E. Sulger-Gebing, Keller als Lyriker: Sonderabdruck aus den Münchner Neuesten Nachrichten, Nr. 73/74 (Münch. 1909). — Max Preitz, Kellers dramatische Bestrebungen: *BMb* Heft 12. — K. Rieck, Keller als Charakteristiker: *BonnM* III, 3. M. Nußberger, Der Landvogt von Greifensee [in Kellers Züricher Novellen] und seine Quellen (Frauenfeld 1903). — F. Leppmann, Kater Murr und seine Sippe von der Romantik bis zu Keller (Münch. 1908).

S. 468. **Auerbach:** Schriften (Stuttg. 1892—1895, 18 Bde.). Sämtliche Schwarzwälder Dorfgeschichten (Stuttg. 1900, 10 Bde.). Dramatische Eindrücke (Stuttg. 1893). — Briefe an Jak. Auerbach herausg. von Friedr. Spielhagen (Frankf. a. M. 1869). — Ant. Bettelheim, Auerbach. Der Mann, sein Werk, sein Nachlaß (Stuttg. 1907). E. Schmidt, Charakteristiken, Bd. 1, S. 418 (2. Aufl., Berl. 1902).

S. 469. **Gotthelf:** Werke, kritische Volksausgabe mit Erklärungen herausg. von Fr. Vetter (Bern 1898/99, 10 Bde.). Ausgewählte Werke herausg. von Ad. Bartels: *HKl* (10 Bde.). Erzählungen: *Reclam* Nr. 2423. Uli der Knecht und Uli der Pächter: *Reclam* Nr. 2333—35 und 2672—75. — Gottfried Keller, Jeremias Gotthelf: Nachgelassene Schriften, S. 93—164 (2. Aufl., Berl. 1893).

S. 469. **Maximilian Schmidt:** Gesammelte Werke (Leipz., Haessel, 1900—07, 33 Bde.). — R. M. Werner, M. Schmidt: Vollendete und Ringende, S. 125 (Minden 1900).

S. 470. **Ganghofer:** Gesammelte Schriften (Stuttg. 1906—09, 20 Bde.). Lebenslauf eines Optimisten (Autobiographie): Süddeutsche Monatshefte Jahrg. 6, S. 83 f. = „Buch der Kindheit" (Stuttg. 1909). — Vinc. Chiavacci, Ganghofer. Ein Bild seines Lebens und Schaffens (Stuttg. 1905).

S. 470. **Rosegger:** Ausgewählte Schriften (= Volksausgabe, Wien u. Leipz. 1895—1900, 30 Bde.). Schriften in steirischer Mundart (Graz 1894—1896, 3 Bde.). — Erinnerungen aus der eignen Jugendzeit in „Waldheimat" (Wien 1873). — Ad. Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart, S. 241—272 (3. Aufl., Dresd. 1905). Aug. Otto, Rosegger (Minden o. J.). Hermine und Hugo Möbius, Rosegger, Beitrag zur Kenntnis seines Lebens und Schaffens (Leipz. 1903; mit Bibliographie). Ernst Seillière, Rosegger und die steirische Volksseele (Leipz. 1903), Übersetzung aus der Revue des deux Mondes (November und Dezember 1902). Theod. Kappstein, Rosegger, ein Charakterbild (Stuttg. 1904).

S. 470. **Defregger:** K. Stieler, Defregger und seine Bilder: Kulturbilder aus Bayern, S. 225—272 (Stuttg. 1885).

S. 471. **Christian Wagner:** Märchenerzähler, Bramine und Seher (Stuttg. 1884); Sonntagsgänge (Stuttg. 1887, 3 Bde.); Weihgeschenke (Idyllen, Mythen, Epigramme, epische Bilder; Stuttg. 1893); Neuer Glaube (Stuttg. 1894); Oswald und Klara, ein Stück Ewigkeitsblumen (Stuttg. 1897). — Warm empfundene sozialethische Studie mit reichen Gedichtproben von Rich. Weltrich, Wagner, der Bauer und Dichter zu Warmbronn (Stuttg. 1898); dazu Süddeutsche Monatshefte Jahrg. 1, S. 434.

S. 472. **Neuweimar** und **Liszt:** Hoffmann v. Fallersleben, Weimar 1854—59: Mein Leben (Hannov. 1868), Bd. 6; Lieder aus Weimar (Hannov. 1854, 3. Aufl. 1856). H. Gerstenberg, Aus Weimars nachklassischer Zeit (Hamb. 1901). Großherzog Karl Alexander von Sachsen, von Kuno Fischer (Heidelberg 1901), von Paul v. Bojanowski (Münch. 1901). — Richard Wagner, Über die Goethestiftung, Brief an Liszt (1851): Gesammelte Schriften, Bd. 5, S. 5 (Leipz. 1872). — Franz Liszts gesammelte Schriften, übersetzt von Lina Ramann (Leipz. 1880—83, 6 Bde.). Briefwechsel mit Wagner (2. Aufl., Leipz. 1900, 2 Bde.); dazu Jul. Kapp, Wagner und Liszt, eine Freundschaft (Berl. 1908). Liszts Briefwechsel mit Bülow (Leipz. 1898), mit Großherzog Karl Alexander von Weimar (Leipz. 1909). Briefe herausg. von La Mara (Leipz. 1893—1904, 8 Bde.). Briefe an Gille (Leipz. 1902). — Lina Ramann, Liszt (Leipz. 1880 bis 1894, 3 Bde.). Bernh. Vogel, Liszts Leben und Würdigung seiner Werke (Leipz. 1888). Ed. Reuß, Liszts Lebensbild (Dresd. 1898). Rud. Louis, Liszt (Berl. 1900). Aug. Göllerich, Liszt (Berl. 1909). Jul. Kapp, Liszt. Eine Biographie (Berl. 1909). — Adelheid v. Schorn, Zwei Menschenalter (Berl. 1901).

S. 472. **Bülow,** Briefe und Schriften (Leipz. 1895—1908, 7 Bde.); über die Unzuverlässigkeit dieser verstümmelten Ausgabe Fr. Rösch, Streif- und Schlagschatten zu den ausgewählten Schriften Bülows (Leipz. 1897). — Briefwechsel mit F. Liszt (Leipz. 1898). — Bernh. Vogel, Bülow, Leben und Entwickelungsgang (Leipz. 1887). Heinr. Reimann, Aus Bülows Lehrzeit (Berl. 1908). Gg. Fischer, Bülow in Hannover (Hannov. 1902).

S. 472. **Cornelius,** Literarische Werke einschließlich der Briefe (Leipz. 1904, 4 Bde.). Gedichte mit Biographie von Ad. Stern (Leipz. 1890); ausgewählt von Emil Sulger-Gebing: *Reclam* Nr. 4671. — Briefe: Süddeutsche Monatshefte Jahrg. 2, S. 15. — Ad. Stern, Cornelius, der Dichter und Musiker: Zur Literatur der Gegenwart, S. 251—267 (Leipz. 1880). Adolf Sandberger, Leben und Werke des Dichtermusikers Cornelius (Leipz. 1887). Herm. Kretzschmar, Cornelius (Leipz. 1880). Emil Sulger-Gebing, Cornelius als Mensch und Dichter (Münch. 1908). May de Rudder, Peter Cornelius: *Rg* Bd. 2, S. 316. — M. Hasse, Cornelius und sein Barbier von Bagdad (Leipz. 1904). Cornelius-Festheft: Die Musik (Berl. 1904, Heft 17). Adolf Sandberger, Corneliuslied (München 1893). — Neben Bülow, Cornelius und Raff zeichnete sich von dem Lisztschen Kreise noch besonders aus **Ritter:** Siegmund v. Hausegger, Alexander Ritter, ein Bild seines Charakters und Schaffens: *M* Bd. 26/27.

S. 473: **Münchener Dichterkreis:** Max Haushofer, Die literarische Blüte Münchens unter Max II.: Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung 1898, Nr. 36/37. Fr. Pecht, Aus meiner Zeit, Lebenserinnerungen (Münch. 1894, 2 Bde.). Luise v. Kobell-Eisenhart, Unter den vier ersten Königen Bayerns (Münch. 1894); Münchner Porträts (Pettenkofer, Lenbach, Friedr. Aug. von Kaulbach, Defregger, Grützner, Lingg, Hertz), nach dem Leben gezeichnet (Münch. 1897). — J. v. Döllinger, König Max II. und die Wissenschaft (Münch. 1864). Dazu die Biographien der einzelnen Mitglieder des Kreises.

S. 473. **Bodenstedt:** Gesammelte Schriften (Berl. 1865—69, 12 Bde.). Eines Königs Reise (Leipz. 1879) enthält Schilderungen König Max' II. und seiner literarischen Tafelrunde. Erinnerungen aus meinem Leben (Berl. 1888, 2 Bde.). — Ad. Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart, S. 71—88 (3. Aufl., Dresd. 1905).

S. 474. **Haushofer:** Oskar Hey, Haushofer

der Dichter (Stuttg. 1907). E. Garleb, Ein deutscher Dante an der Wende des Jahrhunderts (Leipz. 1897).

S. 474. **Geibel:** Gesammelte Werke (Stuttg. 1883, 8 Bde.; 4. Aufl. ebenda 1906 [unter Ausschluß der Tragödie „König Roderich", 1844, und vieler Gedichte]). Gedichte aus dem Nachlaß (5. Aufl., Stuttg. 1897). Gedichte (130. Aufl., Stuttg. 1903); Auswahl für die Schule herausg. von Max Nietzki (2. Aufl., Stuttg. 1899). — Jugendbriefe aus Bonn, Berlin, Griechenland (Berl. 1909). Briefe an K. von der Malsburg (Berl. 1885). — K. Gödekes treffliche Biographie (Stuttg. 1869) bricht leider 1852 bei Geibels Berufung nach München ab. Schilderungen aus Erinnerungen, Briefen, Tagebüchern von seinen Jugendfreunden Karl Litzmann (Berl. 1887), E. Curtius und W. Jensen: Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung 1884, Nr. 312 u. 128—129. Klaus Groth, Meine Beziehungen zu Geibel: Nord und Süd, Bd. 91, S. 89. W. Deecke, Aus meinen Erinnerungen an Geibel (Weim. 1885). — Geibel-Denkwürdigkeiten von K. Th. Gädertz (Berl. 1886); Biographie von demselben (Leipz. 1897). — K. Strackerjan, Geibel und die Romantiker (Oldenb. 1882). H. Lindenberg, Geibel als religiöser Dichter (Lübeck 1888). M. D. Pradels, Geibel und die französische Lyrik (Münster 1905). — Wolfg. Kirchbach, Über den Bau der Ode: *StvglL* Bd. 8, S. 225. — Geibel. Ein Gedenkbuch, herausg. von Arno Holz (Berl. 1884).

S. 475. **Leuthold:** Gedichte (Frauenfeld 1878; mit Biographie herausg. von Jak. Bächtold, 5. Aufl. ebenda 1906); vgl. Gottfried Kellers nachgelassene Schriften, S. 198 (2. Aufl., Berl. 1893). Fünf Bücher französischer Lyrik, mit Geibel gemeinsam übersetzt (Stuttg. 1862). — Ad. W. Ernst, Leuthold (2. Aufl., Hamb. 1893); Neue Beiträge zu Leutholds Dichterporträt (Hamb. 1897; beide Schriften mit Gedichten und Übersetzungen Leutholds). — Margareta Plüß, Leutholds Lyrik und ihre Vorbilder (Bern 1909). — L. Betz, Leuthold, der Dichter und Dichterdolmetsch: Studien, S. 122—135 (Frankf. a. M. 1902). Walter Bormann, Leuthold und der dichterische Formbegriff: Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung 1892, Nr. 234.

S. 475. **Lingg:** Gedichte (7. Aufl., Stuttg. 1871, 3 Bde.). Völkerwanderung (2. Aufl., Stuttg. 1892). Dramatische Dichtungen (Stuttg. 1897 u. 1899, 2 Bde.). — Meine Lebensreise (Berl. 1896). — Herm. Speck, Katilina im Drama der Weltliteratur: *BBr* Bd 4. — Arnulf Sonntag, Lingg als Lyriker (Münch. 1908).

S. 475. **Grosse:** Ausgewählte Werke herausg. von Ad. Bartels u. a. (Berl. 1909, 3 Bde.). Dramatische Werke (Leipz. 1870/71, 7 Bde.). Erzählende Dichtungen (Berl. 1871—73, 6 Bde.). Zeitromane (Dresd. 1890, 2 Bde.). Als Hauptwerk sein Epos „Das Volkramslied" (Dresd. 1890). — Lebenserinnerungen (Braunschw. 1896). — J. Ethé, Grosse als epischer Dichter (Berl. 1879). R. M. Werner, Grosses Judith, Sonderabdruck aus *StPr* Bd. 9.

S. 476. **Hertz:** Gesammelte Dichtungen (2. Aufl., Stuttg. 1904). — Spielmannsbuch. Novellen in Versen aus dem 12. und 13. Jahrhundert (3. Aufl., Stuttg. 1908). Gottfrieds „Tristan und Isolde" (5. Aufl., Stuttg. 1908). Wolframs „Parzival" (4. Aufl., Stuttg. 1909). — Gesammelte Abhandlungen; Vorträge und Aufsätze (Stuttg. 1905 u. 1907). — Rich. Weltrich, Hertz. Zwei literaturgeschichtliche und ästhetisch-kritische Abhandlungen (Stuttg. 1902). Walter Bormann, Überschau von Hertz' Leben und Dichten: Nord und Süd, Bd. 68, S. 36. Wolfg. Golther: *BayrBl* Bd. 21, S. 105. Ad. Stern, Hertz: Studien zur Literatur der Gegenwart, N. F., S. 129 bis 140 (Dresd. 1904).

S. 476. **Graf Schack:** Gesammelte Werke (mit Ausschluß der Übersetzungen, Stuttg. 1883, 6 Bde.; 3. Aufl. 1897—99, 10 Bde.). Nachgelassene Dichtungen (Stuttg. 1896). Ausgewählte Gedichte (Stuttg. 1904). — Meine Gemäldesammlung (Stuttgart 1881, 7. Aufl. 1894). Ein halbes Jahrhundert, Erinnerungen und Aufzeichnungen (Stuttg. 1888, 3 Bde.). — *AdB* Bd. 55, S. 158 (Koch). Heinr. und Jul. Hart, Graf Schack als Dichter (Leipz. 1883): Kritische Waffengänge, Heft 5. Artur Remy, The Influence of India and Persia on the Poetry of Germany: *StC* Bd. 1, Heft 4. J. W. Rogge, Schack, eine literarische Skizze (Berl. 1883). Emil Brenning, Schack, ein literarischer Essay (Brem. 1885). Jos. Bendel, Zeitgenössische Dichter, S. 1—149 (Stuttg. 1882). W. J. Manssen, Schack, ein poetisches Charakterbild (Stuttg. 1888). — Erich Walter, Schack als Übersetzer: *BBr* Bd. 10.

S. 478. **Greif:** Gesammelte Werke (Leipz. 1909, 4 Bde.). Gedichte (8. Aufl., Leipz. 1909). — Adolf Bayersdorfer, Ein elementarer Lyriker (Wien 1872). W. Kosch, Greif in seinen Werken (2. Aufl., Leipz. 1909). S. M. Prem, Greif, Versuch zu einer Geschichte seines Lebens und Dichtens (2. Aufl., Leipz. 1895). O. Lyon, Greif als Lyriker und Dramatiker (Leipz. 1889). K. Siegen, Martin Greif: Literaturbilder Fin de Siècle Bd. 3, S. 1—74 (Leipz. 1898). K. Fuchs, M. Greif (Wien 1900; Sonderabdruck aus der Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien). Laurenz Kiesgen, Greif (Leipz. o. J.): Moderne Lyriker Bd. 2.

S. 478. **Mundarten** (süddeutsche): Ph. Schuy-

ler Allen, Studies in Popular Poetry: Decennial Publications Bd. 7 (Chicago 1902). — Bayrische: F. von Kobell, Zur Charakteristik oberbayrischer Dialektpoesie (Münch. 1866). K. Stieler, Die oberbayrische Mundart: Bilder aus Bayern, S. 26—48 (Stuttg. 1908). — Tausend Schnadahüpfln, gesammelt von Fr. Gundlach: *Reclam* Nr. 3101/2. — Hans Grasberger, Die Naturgeschichte des Schnaderhüpfels (Leipz. 1896). Gustav Meyer, Studien über das Schnaderhüpfel: Essays und Studien, S. 332—407 (Berl. 1885). — Schwäbische: vgl. zu S. 429. — Frankfurter: A. Askenasy, Die Frankfurter Mundart und ihre Literatur (Frankf. a. M. 1904). Joh. Prölß, Fr. Stoltze und Frankfurt a. M. Ein Zeit- und Lebensbild (Frankf. 1905).

S. 478. **Kobell:** K. Haushofer, Kobell (Münch. 1884). Aloys Dreyer, F. v. Kobell, sein Leben und seine Dichtungen (mit Bibliographie, Münch. 1904): Oberbayerisches Archiv Bd. 22, Heft 1.

S. 478. **Stieler:** Gesammelte hochdeutsche Dichtungen herausg. von Aloys Dreyer (Stuttg. 1908). Kulturbilder aus Bayern (Stuttg. 1884). Bilder aus Bayern. Ausgewählte Schriften herausg. von Al. Dreyer (Stuttg. 1908). — K. v. Heigel, Stieler: *BiblBayr* Bd. 23. Al. Dreyer, Stieler, der bayerische Hochlandsdichter (Stuttg. 1905).

S. 480. **Fliegende Blätter:** Fr. Th. Vischer, Satirische Zeichnung: Altes und Neues, Bd. 1, S. 61 bis 151 (Stuttg. 1881).

S. 480. **Pocci:** Altes und Neues (Stuttg. 1855, 2 Bde.). Lustiges Komödienbüchlein in Auswahl neu herausg. von P. Exped. Schmidt (Leipz. 1907). Sämtliche Kasperlkomödien (Münch. 1909, 3 Bde.). Die Puppenspiele ausgewählt von K. Schloß (Münch. 1909). — Hyazint Holland, Pocci als Dichter und Künstler (Münch. 1877). *AdB* Bd. 26, S. 331. Aloys Dreyer, Pocci als Dichter, Künstler und Kinderfreund (mit zahlreichen Zeichnungen, Münch. 1907).

S. 480. **Aurbacher:** Neudrucke der Lalenbürger und Volksbüchlein: *Reclam* Nr. 3780 u. 1161/2, 1291/2. Kleine Erzählungen und Schwänke (Halle 1903). — Jos. Sarreiter, L. Aurbacher, ein Beitrag zur deutschen Literaturgeschichte (Münch. 1880).

S. 480. **Busch:** Zu guter Letzt, Gedichte (München 1904). Sein und Schein. Nachgelassene Gedichte (München 1909). Hernach (Zeichnungen und Verse, München 1908). — Briefe an Maria Anderson (Rostock 1908). — E. Daelen, W. Busch und seine Bedeutung (Düsseld. 1886). Rich. Schaukal, Busch: *D* Bd. 21. — W. Busch. Etwas über ihn von seinen drei Neffen (für 1910 angekündigt).

S. 480. **Scheffel:** Gesammelte Werke herausg. von Joh. Prölß (mit Biographie, Stuttg. 1908, 6 Bde.). — Briefwechsel mit Emma Heim, herausg. von E. Börschel (Berl. 1906). Briefe an K. Schwanitz nebst Briefen der Mutter Scheffels (Leipz. 1906). Briefe an Schweizer Freunde (Zür. 1898); dazu L. Betz, Die Schweiz in Scheffels Leben und Dichten: Studien, S. 264—294 (Frankf. a. M. 1902). — Jahrbuch des deutschen und österreichischen Scheffelbundes (erst Heidelb., dann Leipz. und Wien im Selbstverlag des Scheffelbundes 1891 f., bis jetzt 16 Bde.). — Joh. Prölß, Scheffels Leben und Dichten (weitschweifig und unklar; Berl. 1887). Ad. Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart, S. 153—194 (3. Aufl., Dresd. 1905). *LitB* Bd. 1. — Luise v. Kobell, Scheffel und seine Frau (Heidelb. 1901). Gebhard Zernin, Erinnerungen an Scheffel (2. Aufl., Darmst. 1887). — C. R. Ford, Scheffel as a Novelist (Münch. 1900). E. Linse, Scheffels Lied von der „Teutoburgerschlacht". Eine Studie (Dortm. 1909). W. Südel, Heines Einfluß auf Scheffels Dichtung (Leipz. 1898). — F. Leppmann, Kater Murr und seine Sippe (Münch. 1908).

S. 482. **Wolff:** Julius Hart, Wolff und die moderne Minnepoesie (Berl. 1887).

S. 482. **Baumbach:** Ad. Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart, S. 225—234 (3. Aufl., Dresd. 1905).

S. 482. **Weber:** Jul. Schwering, Weber, sein Leben und seine Werke, unter Benutzung seines handschriftlichen Nachlasses dargestellt (Paderb. 1901). — Marie Speyer, Weber und die Romantik: *QSt* Heft 2. E. Wasserzieher, Webers Dreizehnlinden (Leipz. 1902): O. Lyons Erläuterungen zu deutschen Dichtern des 19. Jahrhunderts, Heft 7.

S. 483. **Hamerling:** Werke, ausgewählt von Mich. M. Rabenlechner (Hamb. 1901, 4 Bde.). Skizzen, Gedenkblätter und Studien (Hamb. 1884 u. 1891, 4 Bde.). Briefe (Wien 1897—1901, 4 Bde.). *JbGr* Bd. 15, S. 61. — M. M. Rabenlechner, Hamerlings Jugend (Hamb. 1896). *LitB* Bd. 1; Bd. 11, S. 59. P. Rosegger, Persönliche Erinnerungen an Hamerling (Wien 1891). — Adam Müller-Guttenbrunn, Hamerling: Im Jahrhundert Grillparzers, S. 137 (Münch. 1904). Grillparzers und Hamerlings gegenseitige Beurteilung: *JbGr* Bd. 9, S. 248. Hamerling als Gymnasiallehrer: *JbGr* Bd. 5, S. 290.

S. 483. **Ebers:** Gesammelte Werke (Stuttg. 1893—95, 25 Bde.). Die Geschichte meines Lebens (Stuttg. 1893). — *LitB* Bd. 2.

S. 484. **Stern:** Ausgewählte Novellen (Dresd. 1898). *HV*. Gedichte (Leipz. 1855, 4. Aufl. 1894). — Ad. Bartels, Ad. Stern, der Dichter und der Literarhistoriker (Dresd. 1905).

S. 484. **Gottschall:** Dramatische Werke (Leipz.

1865—80, 12 Bde.). Erzählende Dichtungen (Leipz. 1875—76, 3 Bde.). — Aus meiner Jugend (Leipz. 1898).

S. 484. **Dahn:** Sämtliche Werke poetischen Inhalts (2. Aufl., Leipz. 1901, 24 Bde.). Gedichte in Auswahl (2. Aufl., Leipz. 1907). Erinnerungen (bis 1888; Leipz. 1890—95, 5 Bde.). — J. E. v. Grotthuß, Probleme und Charakterköpfe, S. 221 (Stuttg. 1898).

S. 485. **Heyse:** Gesammelte Werke (Berl. 1897, 29 Bde.). Novellen in Prosa, 20 Sammlungen (Berl. 1855—95). Novellen in Versen und dramatische Dichtungen (Berl. 1864—1901, 33 Bde.). Gedichte (Berl. 1893 u. 1897). Italienische Dichter seit der Mitte des 18. Jahrhunderts (Berl. 1889, 4 Bde.). — Jugenderinnerungen und Bekenntnisse (2. Aufl., Berl. 1900). — Ad. Stern, Heyse: Studien zur Literatur der Gegenwart, N. F., S. 65—128 (Dresd. 1904). F. Muncker, Heyse: Westermanns Monatshefte Bd. 88, S. 107—123. Derselbe, Heyse als Übersetzer: Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung 1900, Nr. 70/71. — Eine wesentlich günstigere Beurteilung von „Paul Heyse als Dramatiker" als sonst üblich vertritt Erich Petzet (Stuttg. 1904). Dazu R. Weltrich, Heyses Schauspiel „Die schlimmen Brüder", Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung 1891, Nr. 234/37. E. Schmidt, Elfriede-Dramen: Charakteristiken, Bd. 1, S. 418 (2. Aufl., Berl. 1902). K. Frank, Schillers Prinzessin von Zelle und Heyses Graf Königsmark (Schönberg 1891). — R. M. Werner, Heyses Lyrik: Vollendete und Ringende, S. 65 (Minden 1900). W. Pastor, Heyse als Lyriker: Sonntagsbeilage zur Vossischen Zeitung 1898, Nr. 5.

S. 487. **Voß:** Dramen bei *Reclam*. — J. E. v. Grotthuß, Probleme und Charakterköpfe, S. 178 bis 199 (Stuttg. 1898). Oskar Pach, Rich. Voß: Literaturbilder Bd. 3, S. 77—93 (Leipz. 1898). — Marie Brie, Savonarola in der deutschen Dichtung, S. 62—73 (Bresl. 1903).

S. 487. **Jensen:** Gust. Ad. Erdmann, Jensen. Sein Leben und Dichten (Leipz. 1907).

S. 487. **Storm:** Sämtliche Werke (Braunschweig 1888, 8 Bde.). — Briefwechsel zwischen Storm und Mörike (Stuttg. 1891), zwischen Storm und Keller (Berl. 1904); Briefe in die Heimat 1853/64 (Berl. 1907). — P. Schütze u. Edm. Lange, Storms Leben und Dichtungen (2. Aufl., Berl. 1907). Hans Eichentopf, Storms Erzählungskunst in ihrer Entwickelung: *BMb* Heft 11. K. E. Knodt, Storm der Lyriker (Leipz. 1906). Ad. Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart, S. 89—114 (3. Aufl., Dresd. 1905). E. Schmidt, Charakteristiken, Bd. 1, S. 437—479 (2. Aufl., Berl. 1902). — Alfred Biese, Storm und der moderne Realismus (Berl. 1888). Paul Besson, Les romans et nouvelles de Storm: *Rg* Bd. 2, S. 291—315. A. Bulliod, Les sources de l'émotion dans l'œuvre de Storm: *Rg* Bd. 3, S. 66 u. 181. C. Meyer, Die Technik der Gestaltendarstellung in Storms Novellen der Frühzeit (Kiel 1907). Hans Bracher, Rahmenerzählung und Verwandtes bei Keller, Meyer, Storm: *UNF* Heft 3. W. Dreeson, Romantische Elemente bei Storm (Bonn 1905). Hugo Gilbert, Storm als Erzieher (Lübeck 1904). — P. Remer, Storm als norddeutscher Dichter (Berl. 1897). W. Lobsien, Die erzählende Kunst in Schleswig-Holstein von Storm bis zur Gegenwart (Altona 1908). D. Detleffen, Landschaftliche Schilderungen Schleswig-Holsteins bei unsern Dichtern (Glückstadt 1899).

S. 488. **Konrad Ferdinand Meyer:** Sämtliche Schriften (Leipz., Haessel, 1908, 9 Bde.). Gedichte (Leipz. 1882, 20. Aufl. 1901), ergänzt durch Jugendgedichte und erste Fassungen von Heinr. Moser, Wandlungen der Gedichte Meyers (Leipz. 1900). Novellen (Leipz. 1885, 2 Bde.). — Meyer, sein Leben, seine Werke und sein Nachlaß, herausg. von Aug. Langmesser (Berl. 1904). Briefe nebst Rezensionen und Aufsätzen herausg. von Ad. Frey (Leipz. 1908, 2 Bde.). — Betsy Meyer, K. F. Meyer in der Erinnerung seiner Schwester (Berl. 1903). Ad. Frey, Meyer, sein Leben und seine Werke (Stuttg. 1900). Ad. Stern, Meyer: Studien zur Literatur der Gegenwart, N. F., S. 35—64 (Dresd. 1904). Anton Reitler, Meyer. Eine literarische Skizze (Leipz. 1885). Wilh. Holzamer, Meyer: *D* Bd. 23. — Lina Frey, Meyers Gedichte und Novellen (Leipz. 1892). H. Kräger, Meyer, Quellen und Wandlungen seiner Gedichte: *Pal* Bd. 16. V. Zeidler, Betrachtungen über Meyers Gedichte (Stockerau 1904). — Marion Lee Taylor, A Study of the Technique in Meyer's Novellen (Chicago 1909). Hans Bracher, Rahmenerzählung und Verwandtes bei Keller, Meyer, Storm. Ein Beitrag zur Technik der Novelle: *UNF* Heft 3. O. Blaser, Meyers Renaissancenovellen: *U* Heft 8. Erwin Kalischer, Meyer in seinem Verhältnis zur italienischen Renaissance: *Pal* Bd. 64; dazu *StvglL* Bd. 8, S. 494 (Sulger-Gebing). — **Hutten:** G. Voigt, Ulrich v. Hutten in der deutschen Literatur. Eine stoffgeschichtliche Untersuchung (Leipz. 1905). — **Der Heilige:** Felix Jäger, Thomas a Becket in Sage und Dichtung (Bresl. 1909).

S. 489. **François:** Hellstädt und andere Erzählungen (Berl. 1874, 3 Bde.). Erzählungen: Kollektion Spemann Bd. 1, 49, 94. — Briefwechsel mit K. Ferd. Meyer (Berl. 1905). — *AdB* Bd. 48, S. 682. Klotilde v. Schwartzkoppen, L. v. François, ein Lebensbild: Vom Fels zum Meer 1894, S. 193.

Hedw. Bender, L. v. François (Hamb. 1894). L. Geiger, Nekrolog: *JbG* Bd. 15, S. 303.

S. 490. **Kriegspoesie:** Die Kriegspoesie der Jahre 1870/71 geordnet zu einer poetischen Geschichte des Krieges (Mannh. 1873/74, 6 Bde., etwa 5000 Gedichte enthaltend). Kriegs- und Volkslieder des Jahres 1870 gesammelt auf Veranlassung des preußischen Staatsanzeigers von E. Wachsmann (Berl. 1870). Franz v. Ditfurth, Historische Volks- und volkstümliche Lieder des Krieges von 1870/71 (Berl. 1871). Lieder zu Schutz und Trutz (Berl. 1870/71). Adolph Enslin, Der deutsch-französische Krieg in Liedern und Gedichten (Berl. 1871). — K. Janicke, Das deutsche Kriegslied (Berl. 1871). Otto Weddigen, Die patriotische Dichtung von 1870/71 unter Berücksichtigung der gleichzeitigen politischen Lyrik des Auslands (Essen 1880). E. Käsel, Volkslied und Drama von 1870/71 (Gumbinnen 1882). Bruno Obermann, Die Kriegsdichtung der Jahre 1870/71 (Zeitz 1884). P. Bähr, Vergleichung der Lyrik der Befreiungskriege mit der Lyrik des Krieges 1870 (Halle 1887). F. Hally, Der deutsch-französische Krieg im Lichte der vaterländischen Poesie (Frankf. a. M. 1896). H. Unbescheid, Die Kriegspoesie von 1870/71 und das Kutschkelied: *ZfdU* Bd. 9, S. 309—366. (Literaturangaben von Rolf Neumann-Breslau, der eine zusammenfassende Darstellung der deutschen Kriegsdichtung von 1870/71 vorbereitet.)

S. 491. **Bismarck:** Gedanken und Erinnerungen (Stuttg. 1898, 2 Bde.; Volksausgabe 1905). Anhang: Aus Bismarcks Briefwechsel (Stuttg. 1901, 2 Bde.). Bismarck-Briefe (1844—70; 8. Aufl., Bielef. 1906). Briefe an seine Braut und Gattin (2. Aufl., Stuttg. 1906); an seine Gattin aus dem Kriege 1870/71 (Stuttg. 1903). — Moritz Busch, Graf Bismarck und seine Leute während des Krieges mit Frankreich (7. Aufl., Leipz. 1889). Rob. v. Keudell, Fürst und Fürstin Bismarck (Berl. 1901, 2 Bde.). — Bismarcks politische Reden, Gesamtausgabe von Horst Kohl (Stuttg. 1892—1907, 14 Bde.). Ausgaben der Reden: *Reclam* (13 Bde.) und *MV* Nr. 807—810. Reden und Briefe für Schule und Haus bearbeitet von O. Lyon (Leipz. 1895). — Bismarck-Gedichte des Kladderadatsch mit Erläuterungen (Berl. 1894). Jul. Pasig, Bismarck im deutschen Liede (Berl. 1901). — Th. Vogel, Zur Charakteristik der Reden des Fürsten Bismarck: *ZfdU* Bd. 10, S. 41. H. Blümner, Der bildliche Ausdruck in den Reden Bismarcks (Leipz. 1891). Herm. Wunderlich, Die Kunst der Rede, an den Reden Bismarcks dargestellt (Leipz. 1898). — Max Bewer, Bismarck: *D* Bd. 31. Erich Marcks, Bismarcks Jugend. 1813—48 (Stuttg. 1909).

S. 491. **Moltke:** Gesammelte Schriften und Denkwürdigkeiten (Berl. 1892—93, 8 Bde.). — M. Jähns, Feldmarschall Moltke (Berl. 1894 u. 1900, 3 Bde.). — Fel. Dahn, Moltke als Erzieher (Breslau 1892).

S. 492. **Hebbel.** Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe besorgt von R. M. Werner (Berl. 1901—07, Werke 12, Tagebücher 4, Briefe 8 Bde.). Französische Gesamtübersetzung der Werke in Vorbereitung. Durch Werners den ganzen Nachlaß veröffentlichende Ausgabe ist die früheste Sammlung von Emil Kuh (Hamb. 1865—67, 12 Bde.; erneuert *HKl*) ebenso überholt wie Felix Bambergs verstümmelter erster Abdruck der „Tagebücher" (Berl. 1885, 2 Bde.). Dagegen ist Bambergs Ausgabe von „Hebbels Briefwechsel mit Freunden und berühmten Zeitgenossen" (Berl. 1890—92, 2 Bde.) noch nützlich wegen der Briefe an Hebbel. — Kritisch durchgesehene und erläuterte Auswahl mit sehr guter biographischer Einleitung von K. Zeiß: *MKl* (4 Bde.). Ausgewählte Gedichte, das Epos Mutter und Kind, die Dramen Judith, Maria Magdalene, Nibelungen in *MV*. — Hebbels Meisterdramen herausg. von R. M. Werner und M. Koch: Die Meisterwerke der deutschen Bühne, herausg. von Gg. Witkowski (Leipz., Hesse, 1907). — Tagebücher ausgewählt von Herm. Krumm: *HKl* (4 Bde.). — Hebbelbuch. Auswahl von Gedichten und Prosa herausg. von P. Lorentz (Dresd. 1909).

Hebbel-Kalender für 1905. Ein Jahrbuch, herausg. von R. M. Werner und W. Bloch (Berl. 1904). — Oskar Walzel, Hebbelprobleme: *UNF* Heft 1. — Hebbel-Forschungen *(F)* herausg. von Werner und Bloch (Berl. 1907 f., bis jetzt 3 Bde.). — Alfred Neumann, Hebbel als Schulklassiker: *ZfdU* Bd. 18, S. 431.

Leben: Biographie Hebbels von Emil Kuh (Wien 1877, 2 Bde.; 2. Aufl. 1907). Ad. Bartels, Hebbel: *Reclam* Nr. 3998. — R. M. Werner, Hebbels Leben und Wirken (Berl. 1905). Derselbe, Hebbels Münchner Leidenszeit: Münchner Allgemeine Zeitung 1903, Nr. 20—22, und Im Hause Hebbels: *StvglL* Bd. 1, S. 445. — Ed. Kulke, Erinnerungen an Hebbel (Wien 1878). L. Aug. Frankl, Zur Biographie Hebbels (Wien 1884). — Paul Bastien, Hebbel, dramatiste et critique, l'homme et l'œuvre (Par. 1907).

Charakteristiken: Emil Kuh, Hebbel. Eine Charakteristik (Wien 1854). Heinr. v. Treitschke, Hebbel (1860): Historische und politische Aufsätze Bd. 1, S. 458—483 (6. Aufl., Leipz. 1903). Ad. Stern, Hebbel: Zur Literatur der Gegenwart, S. 71—125 (Leipz. 1880), und Studien zur Literatur der Gegenwart, S. 1—38 (3. Aufl., Dresd. 1905). Bruno Golz, Hebbel: *ZvglL* Bd. 9, S. 257. W. v. Scholz, Hebbel: *D* Bd. 27. Joh. Krumm, Hebbel. Der Genius. Die künstlerische Persönlichkeit. Drama und Tragödie

(Flensb. 1899). Alfred Neumann, Aus Hebbels Werdezeit (Zittau 1899). Anna Schapire-Neurath, Hebbel (Leipz. 1909). Arno Scheunert, Der junge Hebbel. Weltanschauung und früheste Jugendwerke (Hamb. 1908, schwülstig und verworren). Joachim Frenkel, Hebbels Verhältnis zur Religion: *F* Bd. 2.

Verhältnis zu Vorgängern: R. M. Werner, Hebbel und Goethe: *JbG* Bd. 25, S. 171. — K. Wittmann, Der Einfluß E. T. A. Hoffmanns auf Hebbel (Arnau 1908). — Henriette Becker, Kleist and Hebbel, a comparative Study (Chicago 1904). Kleist und Hebbel: Münchner Allgemeine Zeitung 1882, Nr. 293. — A. Tibal, Schiller et Hebbel: *Rg* Bd. 1, S. 588. W. Guild Howard, Schiller and Hebbel 1830—40: Publications of the modern Language Association of America, Bd. 22, S. 309—344 (New York 1907); s. auch unten zur Judith. — W. Alberts, Hebbels Stellung zu Shakespeare: *FM* Bd. 33. R. M. Werner, Hebbels Theaterbearbeitung von Shakespeares Julius Cäsar: Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien 1907, Heft 5.

Hebbel als Dramatiker: Hebbels Dramaturgie. Drama und Bühne betreffende Schriften, Aufsätze, Bemerkungen Hebbels gesammelt von Wilh. v. Scholz: Deutsche Dramaturgie, Bd. 1 (Münch. 1907). Artur Kutscher, Hebbel als Kritiker des Dramas. Seine Kritik und ihre Bedeutung: *F* Bd. 1. — H. Bulthaupt, Hebbel: Dramaturgie des Schauspiels Bd. 3, S. 95—196 (7. Aufl., Oldenb. 1904). Sigism. Friedmann, Hebbel: Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts in seinen Hauptvertretern, S. 105—224 (Leipz. 1900). — K. Böhrig, Die Probleme der Hebbelschen Tragödie (Rathenow 1899). E. Lahnstein, Das Problem der Tragik in Hebbels Frühzeit (Stuttg. 1909). Edgar Wallberg, Der Stil von Hebbels Jugenddramen (Berl. 1909). — Th. Poppe, Hebbel und sein Drama: *Pal* Bd. 8. E. Aug. Georgy, Die Tragödie Hebbels nach ihrem Ideengehalt (Leipz. 1904). F. Zinkernagel, Die Grundlagen der Hebbelschen Tragödie (Berl. 1904). Saladin Schmitt, Hebbels Dramatechnik: *BonnS* Bd. 1. Arno Scheunert, Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Ästhetik Hebbels (Hamb. 1903; ebenso verfehlt wie anspruchsvoll). — Herbert Koch, Über das Verhältnis von Drama und Geschichte bei Hebbel (Leipz. 1904).

Die einzelnen Werke: Judith: herausg. von R. M. Werner (Leipz. o. J.). — O. Eckelmann, Schillers Einfluß auf Hebbels Jugenddramen. Die Jungfrau von Orleans und Judith (Heidelb. 1906). W. Henzen, Hebbels Judith und Schillers Jungfrau (Leipz. 1907): Gräfs Beiträge zur Literaturgeschichte, Heft 28. R. M. Werner, Grosses „Judith". Ein Beitrag zur Bühnengeschichte des Hebbelschen Dramas: Sonderabdruck aus *StPr* Bd. 9. — Genoveva: Bruno Golz, Pfalzgräfin Genoveva, S. 107—127 (Leipz. 1897); vgl. zu S. 289. — Maria Magdalene: herausg. von R. M. Werner (Leipz. o. J.). Maria-Magdalene, tragédie réaliste adapté à la scène française par Paul Bastier (Par. 1907); die erste französische Übersetzung durch Cosima Liszt. — Herodes und Mariamne: mit Einleitung und Anmerkungen herausg. von M. Koch (Leipz. 1907). — Heinr. Deckelmann, Hebbels Herodes und Mariamne durch des Dichters eigene Aussprüche erläutert (Bonn 1909). K. v. Reinhardstöttner, Über einige dramatische Bearbeitungen von Herodes und Mariamne: Aufsätze und Abhandlungen (Berl. 1887). Markus Landau, Die Dramen von Herodes und Mariamne: *ZvglL* Bd. 8, S. 175 f.; Bd. 9, S. 185. Walter Grack, Studien über die dramatische Behandlung von Herodes und Mariamne in der englischen und deutschen Literatur (Königsb. 1901). Paul Bornstein, Hebbels Herodes und Mariamne (Hamb. 1904). — Gyges: herausg. von R. M. Werner (Leipz. o. J.). — K. Reuschel, Hebbel und Theophil Gautier: *StvglL* Bd. 1, S. 95. R. M. Werner, Gyges und sein Ring: Münchner Allgemeine Zeitung 1886, Nr. 333—335. Emil Zilliakus, Die Sage von Gyges und Kandaules bei einigen modernen Dichtern (Helsingf. 1909). — Agnes Bernauer: herausg. von R. M. Werner (Leipz. o. J.), von Berthold Schulze (Dresd. 1908). Vgl. zu S. 291. Aug. Prehn, Agnes Bernauer in der deutschen Dichtung (Nordhausen 1908). K. Behrens, Agnes Bernauer i Historiens og Digtningens (Kopenh. 1906). Albert Geßler, Zur Dramaturgie des Bernauerstoffes (Basel 1906); Franz Krutters Bernauerdrama (Basel 1907): Sonderabdruck aus der Festschrift zur 49. Philologenversammlung, S. 471—490. — Die Nibelungen: Mit Einleitung und Anmerkungen herausg. von R. M. Werner (Leipz. o. J.). — Annina Periam, Hebbel's Nibelungen, its sources, method and style: *StC* Bd. 3, Heft 1. Adolf Schöll, Über Hebbels Nibelungentrilogie (1861): Gesammelte Aufsätze, S. 368—389 (Berl. 1884). Gg. Reinhard Röpe, Die moderne Nibelungendichtung (Hamb. 1869). K. Rehorn, Die Nibelungen in der deutschen Poesie (Frankf. a. M. 1876). Ernst Meinck, Hebbels und Wagners Nibelungentrilogien: *BBr* Bd. 5 (gegen Hebbel gerichtet). Vgl. zu S. 496 Wagners Nibelungen. — Fragmente: Alb. Fries, Vergleichende Studien zu Hebbels Fragmenten, Werken und Tagebüchern (Berl. 1903). Mich. Bernays, Über die Komposition des Hebbelschen Demetrius (1865): Kleine Schriften Bd. 4, S. 26 (Berl. 1899); vgl. zu S. 342. — Lyrik: Bernh. Patzak, Hebbels Epigramme: *FM* Bd. 19. Hans Müller, Hebbel als

Lyriker (Kuxhaven 1908). Paul Zincke, Hebbels philosophische Jugendlyrik: *StPr* Heft 11. Alfred Neumann, Hebbels Ballade ‚Liebeszauber' und seine Quelle: *StvglL* Bd. 4, S. 86. — Fr. Enß, Hebbels Epos ‚Mutter und Kind' (Marburg 1909).

S. 493. **Otto Ludwig**; Werke, vollständigste Ausgabe von Ad. Bartels: *HKl* (6 Bde.). Werke herausg. von Viktor Schweizer: *MKl* (3 Bde.). Das Wichtigste auch in *MV*. Gesammelte Schriften, herausg. von Erich Schmidt und Ad. Stern (Leipz. 1891—1899, 6 Bde.); daraus einzeln: Studien (Leipz. 1891, 2 Bde.); Dramatische Fragmente (Leipz. 1891). Genovevafragmente herausg. von Bruno Golz: Pfalzgräfin Genoveva, S. 173—199 (Leipz. 1897). Hugo Eick, Ludwigs Wallensteinplan (Greifsw. 1900). Agnes Bernauer unter Benutzung ungedruckter Manuskripte für die Bühne bearbeitet von E. Ludwig (Köln 1900). Gedanken Ludwigs aus seinem Nachlaß, ausgewählt von Cordelia Ludwig (Leipz. 1903). — Ad. Stern, Ludwig, ein Dichterleben (2. Aufl. mit Bibliographie, Leipz. 1906). — Heinr. Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels, Bd. 3, S. 197—254 (7. Aufl., Oldenb. 1904). Heinr. v. Treitschke, Ludwig (1859): Historische und politische Aufsätze, Bd. 1, S. 435—457 (6. Aufl., Leipz. 1903). — Wilh. Scherer, Ludwigs Shakespearestudien: Vorträge und Aufsätze, S. 389 (Berl. 1874). — W. Schmidt-Oberlößnitz, Die Makkabäer. Eine Untersuchung des Trauerspiels und seiner ungedruckten Vorarbeiten (Leipz. 1908). — Fr. Keim, Das Kunstideal und die Schillerkritik Ludwigs (St. Pölten 1887). Heinr. Kühnlein, Ludwigs Kampf gegen Schiller, eine dramaturgische Kritik (Münnerstadt 1900). N. Sevenig, Schiller als dramatischer Dichter im Urteil von O. Ludwig (Diekirch 1905). — W. Grimm, Die ersten Novellen Ludwigs und ihr Verhältnis zu Tieck (Jena 1903). E. Frise, Zur Quellenfrage von Ludwigs „Zwischen Himmel und Erde" und „Maria": *Euph* Bd. 14, S. 778.

S. 496. **Richard Wagner**: Emerich Kastner, Wagnerkatalog (Offenbach 1878). Nikolaus Österlein, Katalog einer Wagner-Bibliothek (Leipz. 1882—95, 4 Bde., bis zu Wagners Tod); für die Jahre 1885 bis 1894 im Bayreuther Taschenbuch (Kalender = *BayrT*). Wichtigstes erwähnt in den *BayrBl* und im Anhang von Kochs Biographie (s. unten).

Gesammelte Schriften und Dichtungen (Leipz. 1871—73, 9 Bde.; 4. Aufl. Leipz. 1907, 10 Bde.). Briefe und Berichte aus der Pariser Zeit (Berl. 1906, 2 Bde.): Deutsche Bücherei Nr. 64/65. Nachgelassene Schriften und Dichtungen (2. Aufl., Leipz. 1902). Gedichte (Berl. 1905). Entwürfe zu Meistersinger, Tristan und Parsifal (Leipz. 1907). Ausgewählte Schriften über Staat, Kunst und Religion (Leipz. 1902). — Wagner-Enzyklopädie, wörtliche Anführungen aus Wagners Schriften, herausg. von K. Fr. Glasenapp (Leipz. 1891, 2 Bde.). Wagner-Brevier: *M* Bd. 3. — Briefe: W. Altmann, Wagners Briefe nach Zeitfolge und Inhalt (Regesten, Leipz. 1905). Auswahl herausg. von Erich Kloß *BWS*. Weitaus das Wichtigste sind die Briefe an und von Liszt, s. zu S. 472. Familienbriefe (Berl. 1907). Briefe an Minna Wagner (Berl. 1908, 2 Bde.). Wagners Briefe an Theod. Uhlig, Wilh. Fischer, Ferd. Heine (Leipz. 1888); an seinen Dresdner Amtsgenossen Aug. Röckel (2. Aufl., Leipz. 1903); an Eliza Wille: Deutsche Rundschau, Febr. 1887 (Sonderdruck Berl. 1894 u. 1908); an Otto Wesendonck (vollständig, Berl. 1905), an Mathilde Wesendonck mit Tagebuchblättern (Berl. 1905; 34. Aufl. 1909); an Emil Heckel, den Begründer des ersten Wagner-Vereins (Berl. 1899); an den Maler Jos. Hoffmann (Wien 1896); an Alexander Ritter: *M* Bd. 26/27. Bayreuther Briefe (Berl. 1907—08, 2 Bde., der zweite „an seine Künstler"). Briefe an seine Freunde und berühmte Zeitgenossen (Berl. 1910). Ludwig II. und Wagner 1864—65 (Münch. 1903); dazu *BayrBl* Bd. 27, S. 1, und Manfred Semper, Das Münchener Festspielhaus (Hamb. 1906). — Einzelne Briefe in fast jedem Bande der *BayrBl* und des *JbW*.

Autobiographie: Ausführliche in drei Bänden bis 1861 im Wahnfriedarchiv. Skizze 1843 in Laubes Zeitung für die elegante Welt: Gesammelte Schriften, Bd. 1, S. 5—24, und selbständig als „Richard Wagners Lehr- und Wanderjahre" (Leipz. 1871). Eine Mitteilung an meine Freunde (Leipz. 1852): Schriften, Bd. 4, S. 285—418. The Work and Mission of my Life, 1879 in der North American Review, deutsch als „Richard Wagners Lebensbericht" (Leipz. 1884; Hannover 1906). — Biographien: K. Fr. Glasenapp, Das Leben Wagners, dritte Bearbeitung; die vorliegenden 5 Bde. (Leipz. 1894—1907) reichen bis 1877. Ashton Ellis, Life of Wagner (Lond. 1900—08); die vorliegenden 6 Bde. reichen bis Anfang 1859. Houston Stewart Chamberlain, Richard Wagner (illustrierte Ausgabe, Münch. 1896; einfache ebenda 1901; 4. Aufl. 1907). Max Koch, Wagner, 3 Bde. (1. Bd. Berl. 1907; 2. Bd. 1910). R. Bürkner, Wagner, sein Leben und seine Werke (3. Aufl., Jena 1908). Adolf Jullien, Wagner, sa Vie et ses Œuvres (reich illustriert, Par. 1886). R. Pohl, Wagner (Leipz. 1883). W. Tappert, Wagner, sein Leben und seine Werke (Elberf. 1883). F. Muncker, Wagner, Skizze seines Lebens und Wirkens: *BiblBayr* Bd. 26 (2. Aufl. 1909). H. v. Wolzogen, Erinnerungen an Wagner: *Reclam*, Nr. 2831 (2. Aufl.). Derselbe, Wagner: *D* Bd. 27. Gust. Levy, Wagners

Lebensgang in tabellarischer Darstellung (Berlin 1904).

Richard Wagner-Jahrbuch, herausg. von Jos. Kürschner *(JbWK)*, einziger Band (Stuttg. 1886). Wagner-Jahrbuch, herausg. von L. Frankenstein (*JbW*, Leipz. u. Berl. 1906 ff., bis jetzt 3 Bde.).

Friedr. Nietzsche, Wagner in Bayreuth (Leipz. 1876): Unzeitgemäße Betrachtungen Bd. 2, S. 111—205 (Leipz. 1900). — Hugo Dinger, Die Weltanschauung Wagners in den Grundzügen ihrer Entwickelung: Wagners geistige Entwickelung, Bd. 1 (Leipz. 1892). Rud. Louis, Die Weltanschauung Wagners (Leipz. 1898). M. Koch, Was kann das deutsche Volk von Wagner lernen? (Berl. 1888). J. G. Fresson, L'Ésthetique de Wagner (Par. 1893, 2 Bde.). Abbé Marcel Hébert, Le sentiment religieux dans l'œuvre de Wagner (Par. 1895; deutsch Münch. 1895). (Pastor) Otto Hartwich, Wagner und das Christentum (Leipz. 1903). Hans v. Wolzogen, Wagneriana (Leipz. 1888). Artur Seidl, Wagneriana (Berl. 1901/02, 3 Bde.). Fr. v. Hausegger, Wagner: Gedanken eines Schauenden, S. 3—145 (Münch. 1903).

Wagner als Dichter: Alex. Wernicke, Gebührt Wagner ein Platz in der deutschen Literatur? *ZfdU* Bd. 12, S. 204. Wolfg. Golther, Wagner als Dichter: *Lit* Bd. 14. Hans v. Wolzogen, Die Sprache in Wagners Dichtungen (4. Aufl., Leipz. o. J.). — Henri Lichtenberger, Wagner, Poète et Penseur (Par. 1898, 4. Aufl. 1907; deutsch: 2. Aufl., Dresd. 1904). Alfred Ernst, L'art de Wagner, l'œuvre poétique (Par. 1893). Derselbe, Wagner et le drame contemporain (Par. 1887). Fritz Schultze, Das neue Deutschland, seine alten Heldensagen und Wagner (Leipz. 1888). Heinr. v. Stein, Die Darstellung der Natur in Wagners Werken: *JbWK*, S. 151. Gottfr. Niemann, Wagner und Böcklin. Über das Wesen von Landschaft und Musik (Leipz. 1904). — Anna Ettlinger, Die deutsche romantische Schule und ihre Beziehungen zu Wagner: *JbWK*, S. 112. — M. Koch, Ausländische Stoffe und Einflüsse in Wagners Dichtung: *StvglL* Bd. 3, S. 401. — Houston Stewart Chamberlain, Das Drama Wagners, eine Anregung (2. Aufl., Leipz. 1906). F. Müller, Wagner und das Musikdrama (Leipz. 1861). Heinr. Bulthaupt, Dramaturgie der Oper, Bd. 2, S. 33—336 (2. Aufl., Leipz. 1902).

Wagner und die Schule: Alex. Wernicke, Wagner als Erzieher für das deutsche Haus und für die deutsche Schule (Langensalza 1899). Derselbe, Wagner als Erzieher: Sonderabdruck aus W. Reins „Enzyklopädischem Handbuch der Pädagogik" (2. Aufl., Langensalza 1909). Hans v. Wolzogen, Wagner als Erzieher: Türmer, Jahrgang 3, Bd. 1, S. 113. Theod. Merklein, Wagner und das Gymnasium (Leipz. 1893).

Die einzelnen Werke: Rienzi: Rob. Petsch, Das tragische Problem im Rienzi: Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik Bd. 128, S. 44 (Leipz. 1906). — Holländer: Wagner über den Holländer: *BayrBl* Bd. 24, S. 187, und Sonderausgabe (Leipz. 1901). F. Liszt, Der fliegende Holländer (1859): Gesammelte Schriften Bd. 3, II, S. 147—247 (Leipz. 1881). Wolfg. Golther, Die Sage vom fliegenden Holländer: *BayrBl* Bd. 16, S. 307. Oskar Eichberg, Der fliegende Holländer: *BayrT* für 1893. — Tannhäuser: F. Liszt, Tannhäuser (1849): a. a. O. S. 3—60. F. Müller, Über Wagners Tannhäuser und Sängerkrieg auf Wartburg. Rückblick auf Sage und Geschichte (Weim. 1853). Nerthal, Tannhaeuser, La conscience dans un drame Wagnérien (Par. 1895). Über die Tannhäusersage: Wolfg. Golther, Die Quellen der Dichtung des Tannhäuser: *BayrBl* Bd. 12, S. 132, und *BayrT* für 1891. Gaston Paris, Légendes du Moyen Age, S. 111—145 (Par. 1903). Ernst Elster, Tannhäuser in Geschichte, Sage und Dichtung (Bromb. 1908). — Über Tannhäuserdichtungen: K. Fr. Glasenapp, *BayrBl* Bd. 3, S. 41. — Lohengrin: Wagners Aussprüche über sein Werk: *JbW* Bd. 3, S. 132. F. Liszt, Lohengrin (1850): a. a. O. S. 61—146. F. Müller, Lohengrin und die Gral- und Schwansage (Münch. 1867). Wolfg. Golther, Lohengrin, Sage und Dichtung: *BayrT* für 1894. J. Nover, Die Lohengrinsage und ihre poetische Gestaltung (Hamburg 1899). Maurice Kufferath, Lohengrin (4. Aufl., Par. 1898). Heinr. Porges, Über Wagners Lohengrin: *BayrBl* Bd. 32, S. 173 u. 281. Herm. v. d. Pfordten, Leonore im „Fidelio" und Elsa im „Lohengrin": Musikalische Essays, S. 173—205 (Münch. 1897). Rob. Petsch, Das tragische Problem des Lohengrin: *JbW* Bd. 3, S. 227. — Wieland der Schmied: P. Maurus, Die Wielandsage in der Literatur, S. 114—132 (Erlang. 1902). — Nibelungenring: Seb. Röckl, Was erzählt Wagner über die Entstehung seines Nibelungengedichtes? über die Entstehung seiner musikalischen Komposition des Ringes? (Leipz. 1903 u. 1904). Der Ring des Nibelungen, erläuternde Aufsätze: *BayrBl* Bd. 19, S. 105—322. Ernst Koch, Überblick über die moderne Nibelungendichtung (Leipz. 1886). K. Landmann, Die nordische Gestalt der Nibelungensage und die neuere Nibelungendichtung (Darmst. 1887). A. Stein, Die Nibelungensage im deutschen Trauerspiel (Mühlhaus. 1882/83). K. Weitbrecht, Die Nibelungen im modernen Drama (Zürich 1892). Ernst Meinck, Die sagenwissenschaftlichen Grundlagen der Nibelungendichtung Wagners (Berl. 1892). Derselbe, Hebbels

und Wagners Nibelungentrilogien: *BBr* Bd. 5. Wolfg. Golther, Die sagengeschichtlichen Grundlagen der Ringdichtung (Charlottenb. 1902). Ernst Koch, Wagners Bühnenfestspiel „Der Ring des Nibelungen" (Leipz. 1875). K. Gjellerup, Wagner in seinem Hauptwerke „Der Ring des Nibelungen", aus dem Dänischen übersetzt von O. Luitp. Jiriczek (Leipz. 1891). Artur Drews, Der Ideengehalt im Ring des Nibelungen (Leipz. 1898). K. Landmann, Das goldne Vlies und der Ring des Nibelungen: *ZvglL* Bd. 4, S. 159. — F. Liszt, Das Rheingold (1855): a. a. O. S. 249—256. Th. Schäfer, Äschylos' Prometheus und Wagners Loge (Brem. 1899). Maurice Kufferath, La Walkyrie, Siegfried (3. Aufl., Par. 1898, 2 Bde.). — Tristan: Wolfg. Golther, Tristan und Isolt in den Dichtungen des Mittelalters und der neuen Zeit (Leipz. 1907). F. Müller, Tristan und Isolde nach Sage und Dichtung (Münch. 1865). Heinrich Porges, Tristan und Isolde (Leipz. 1906), eine der ausgezeichnetsten Wagnerstudien. Maur. Kufferath, Tristan et Iseult (2. Aufl., Par. 1898). — Meistersinger: Erster Entwurf der Dichtung aus dem Juli 1845: Monatsschrift Die Musik (Berlin, August 1902). F. Müller, Die Meistersinger. Einführung in Wagners Dichtung (Münch. 1869). Roman Wörner, Eine deutsche Komödie: *JbWK* S. 211. Max Koch, Meistersinger: *BayrBl* Bd. 13, S. 105. Maur. Kufferath, Les Maîtres Chanteurs de Nüremberg (Par. 1898). Ch. Joly, Les Maîtres-Chanteurs. Étude historique et analytique (Par. 1898). Julien Tiersot, Étude sur les Maîtres-Chanteurs (Par. 1899). Rob. Petsch, Wagners Meistersinger (Leipz. 1903): O. Lyons Erläuterungen zu deutschen Dichtern des 19. Jahrhunderts, Heft 10. Kurt Mey, Der Meistergesang in Geschichte und Kunst sowie dessen Anwendung in Wagners Meistersingern (2. Aufl., Leipz. 1901). Heinr. Welti, Lortzing und Wagner: *JbWK* S. 229. — Ferd. Eichler, Das Nachleben des Hans Sachs vom 16. bis ins 19. Jahrhundert (Leipz. 1904). Fr. Baberadt, Sachs im Andenken der Nachwelt mit besonderer Berücksichtigung des Dramas des 19. Jahrhunderts (Halle 1906). — Parsifal: Ed. Wechsler, Die Sage vom heiligen Gral in ihrer Entwicklung bis auf Wagners Parsifal (Halle 1898). Die Parzivalsage und Wagners Parsifal: Beilage zur Augsburger Allgemeinen Zeitung 1882, Nr. 196—248. F. Muncker, Die Gralssage bei einigen Dichtern der neueren deutschen Literatur: Sitzungsberichte der Münchner Akademie 1902, S. 325—382. Maur. Kufferath, Parsifal (5. Aufl., Par. 1899). Heinr. Reimann, Die Gral- und Parzivallegende in ihrer geschichtlichen Entwickelung und Umgestaltung durch Wagner: *BayrT* für 1892.

S. 500. **Bayreuth**: Briefe und Dokumente aus den Jahren 1871—76: *BayrBl* Bd. 9, S. 1—95. Karl Heckel, Die Bühnenfestspiele in Bayreuth. Authentischer Beitrag zur Geschichte ihrer Entstehung und Entwickelung (Leipz. 1891). — Artur Prüfer, Das Werk von Bayreuth (2. Aufl., Leipz. 1909). — Houston Stewart Chamberlain, Die ersten zwanzig Jahre der Bayreuther Bühnenfestspiele: *BayrBl* Bd. 19, S. 1—6. — Albert Lavignac, Voyage artistique à Bayreuth (Par. 1897). — H. von Wolzogen, Bayreuth: *M* Bd. 5. Wolfg. Golther, Bayreuth: *Th* Bd. 2.

S. 501. **Humperdinck**: Leopold Schmidt, Zur Geschichte der Märchenoper (2. Aufl., Halle 1896).

S. 501. **Meysenbug**: K. Heckel, M. v. Meysenbug, die Freundin Wagners und Nietzsches. Studien und persönliche Erinnerungen: *JbW* Bd. 1, S. 102.

S. 502. **Stein**: Zur Kultur der Seele. Gesammelte Aufsätze (Stuttg. 1906). Briefe: *BayrBl* Bd. 30, S. 161. Houston Stewart Chamberlain, H. v. Stein und seine Weltanschauung (Leipz. 1903). Fr. Lienhard, Stein: Wege nach Weimar, Bd. 1, S. 17—128. — *JbW* Bd. 2, S. 333—353. — Albert Lévy, Schiller et Stein: Études sur Schiller, S. 213 (Par. 1905).

S. 502. **Gobineau**: Auswahl aus seinen Schriften herausg. von Fr. Friedrich: *BWS*. — L. Schemann, Die Gobineausammlung in Straßburg. Cosima Wagner, Gobineau. Ein Erinnerungsbild aus Wahnfried (Stuttg. 1907). Eugen Kretzer, Gobineau. Sein Leben und Werk (Leipz. 1902). — E. Seillière, Un différend littéraire entre la France et l'Allemagne: *Rg* Bd. 4, S. 15—39.

VI. Von der Reichsgründung bis zur Gegenwart. S. 503—575.

S. 503. Wilhelm Oncken, Das Zeitalter Kaiser Wilhelms I. (Berl. 1890—92, 2 Bde.). Karl Lamprecht, Zur jüngsten deutschen Vergangenheit (Berl. 1902—04, 3 Bde.). — Kuno Francke, German Ideals of To-Day and other Essays on German Culture (Boston 1907). — Deutscher Literaturkalender, begründet von Jos. Kürschner. 31. Jahrg., herausg. von Heinr. Klenz (Leipz. 1909). — Adalbert v. Hanstein, Das jüngste Deutschland, zwei Jahrzehnte miterlebter Literaturgeschichte (2. Aufl., Leipz. 1901). Max Lorenz, Die Literatur am Jahrhundertende (Stuttg. 1900); unparteiisch und gut unterrichtend. Herm. Hölzke, Zwanzig Jahre deutscher Literatur, ästhetische und kritische Würdigung der schönen Literatur 1885—1905 (Braunschw. 1905). Rich. Urban, Die literarische Gegenwart. Zwanzig Jahre deutschen Schrifttums 1888—1908 (Leipz. 1908). —

Hans Landsberg, Die moderne Literatur (Berl. 1904); verworren und unbrauchbar. Ad. Bartels, Die deutsche Dichtung der Gegenwart; Die Alten und die Jungen (7. Aufl., Leipz. 1907). — Maurice Muret, La Littérature allemande d'aujourd'hui (Par. 1909). Fritz Lienhard, Die Vorherrschaft Berlins. Literarische Anregungen (Leipz. 1900). Das Berlinertum in Literatur, Musik und Kunst, von einem Unbefangenen (Wolfenbüttel 1895). — Adolf Graf von Westarp, Der Verfall der deutschen Bühne, ein Mahnwort (Berl. 1892).

S. 504. **Heimatkunst:** Ernst Wachler, Die Läuterung deutscher Dichtkunst im Volksgeiste, eine Streitschrift (Berl. 1897). Ad. Bartels, Heimatkunst, ein Wort zur Verständigung (Münch. 1904): Grüne Blätter für Kunst und Volkstum, Nr. 8.

1. Dichtungen der Übergangsjahre und vermittelnder Art. S. 504—513.

S. 504. Berth. Litzmann, Das deutsche Drama in den literarischen Bewegungen der Gegenwart (4. Aufl., Hamb. 1898).

S. 504. **Meininger:** Rob. Prölß, Das Meiningsche Hoftheater und die Bühnenreform (Erfurt 1884). Fr. Rüfer, Die Meininger und ihre Bedeutung (Leipz. 1882). Paul Richard, Die Gastspiele des herzoglich Meiningschen Hoftheaters (Dresd. 1884). K. Grube, Die Meininger: *Th* Bd. 9. K. Weiser, Zehn Jahre Meiningen: *ThA* Bd. 1, S. 118.

S. 505. **Historiendrama:** Otto von der Pfordten, Werden und Wesen des historischen Dramas (Heidelberg 1901). M. Koch, Einleitung zu den Königsdramen: Shakespeares dramatische Werke Bd. 4, S. 3 bis 16 (Stuttg. 1904). P. Expeditus Schmidt, Historische Dramen, ihre Berechtigung und ihre Hemmnisse, besonders in Deutschland: Anregungen S. 113—130 (Münch. 1909). E. v. Wildenbruch, Das deutsche Drama (Leipz. 1906): Gräfs Beiträge zur Literaturgeschichte Heft 6.

S. 505. **Wildenbruch:** Berth. Litzmann, E. v. Wildenbruch: Das deutsche Drama, 6.—8. Vorlesung (4. Aufl., Hamb. 1898). Heinr. Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels, Bd. 4, S. 205—359 (6. Aufl., Oldenb. 1909). Ad. Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart, S. 323—350 (3. Aufl., Dresd. 1905). J. Röhr, Wildenbruch als Dramatiker (Berl. 1908). R. Philippsthal, Wildenbruch als Erzähler: *ZfdU* Bd. 20, S. 497. Dora Duncker, Ernstes und Heiteres aus Wildenbruchs Leben (Berl. 1909). Leo Berg, Wildenbruch und das Preußentum in der modernen Literatur (Berl. 1888); Die preußische Ader in der Literatur (Berl. 1889). — Kurt Schladebach, Tennysons und Wildenbruchs Harolddramen: *StvglL* Bd. 2, S. 215. Heinr. Stümcke, Hohenzollernfürsten im Drama (Leipz. 1903).

S. 505. **Lauff:** Bruno Sturm, Jos. Lauff: *LitB* Bd. 9. — Walter Müller-Waldenburg, Lauff. Ein Beitrag zur zeitgenössischen Literatur (Stuttg. 1906). Walter Steinert, Über niederrheinische Dichtung: *BonnM* Bd. 3, Nr. 5.

S. 507. **Nissel:** Ausgewählte dramatische Werke nebst einem Anhang Gedichte (Stuttg. 1892—1896, 3 Bde.). Mein Leben. Selbstbiographie, Tagebuchblätter und Briefe (Stuttg. 1894). — Mor. Necker, Nissel: *JbGr* Bd. 4, S. 307—336. Hans Sittenberger, Das dramatische Schaffen in Österreich, S. 22 bis 105 (Münch. 1898).

S. 508. **Wilbrandt:** Erinnerungen aus der Werdezeit (Stuttg. 1905—07, 2 Bde.). — Ad. Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart, S. 295—322 (3. Aufl., Dresd. 1905). Eug. Sierke, Kritische Streifzüge, S. 463—489 (Braunschw. 1881).

S. 509. **Moser:** Vom Leutnant zum Lustspieldichter. Lebenserinnerungen (Wismar 1908).

S. 509. **L'Arronge:** Deutsches Theater und deutsche Schauspielkunst (Berl. 1896).

S. 510. **Anzengruber:** Gesammelte Werke (3. Aufl., Stuttg. 1897—98, 10 Bde.). Briefe (Stuttg 1902, 2 Bde.). — Biographie von Anton Bettelheim (2. Aufl., Berl. 1898); von Sigism. Friedmann (Leipz. 1902); von dem Wiener Dichter Jak. Jul. David (1859—1907): *D* Bd. 2. Hans Sittenberger, Das dramatische Schaffen in Österreich, S. 300—386 (Münch. 1898). Adam Müller-Guttenbrunn, Anzengruber: Im Jahrhundert Grillparzers, S. 150—189 (Münch. 1904).

S. 511. **Österreichische Novellistik und Lyrik:** Österreichisches Novellenbuch (Wien 1903, 2 Bde.). — Eine gute und charakteristische Auswahl neuerer österreichischer Erzählungen und Lyrik bietet Rud. Donaths Sammelband „Österreichische Dichter zum 60. Geburtstage Detlev v. Liliencrons" (Wien 1904). — R. M. Werner, Wilhelm Fischer und seine Grazer Novellen: Vollendete und Ringende, S. 159 (Minden 1900). — Vgl. zu S. 542.

S. 511. **Saar:** Sämtliche Werke herausg. von Jak. Minor mit Biographie von Ant. Bettelheim: *HKl* (12 Bde.). — Saars Briefwechsel mit Marie Fürstin zu Hohenlohe (Wien 1909). — Jak. Minor, Saar (Wien 1898). W. A. Hammer, Saar: *LitB* Bd. 2. Ella Hruschka, F. v. Saar: *JbGr* Bd. 12, S. 77—139. Ad. Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart, N. F., S. 165—190 (Dresd. 1904).

S. 511. **Ebner-Eschenbach:** Gesammelte Schriften (Berl. 1892, 6 Bde.). Erzählungen (Stuttg. 1875). Dorf- und Schloßgeschichten (Stuttg. 1883 u. 1886).

Meine Kinderjahre. Biographische Skizzen (Berl. 1906). — Ant. Bettelheim und Mor. Necker, Marie Ebner v. Eschenbach (Berl. 1900). Charakteristik von M. Necker: *JbGr* Bd. 8, S. 272; von Alfred Marchand: Poètes et Penseurs, S. 335—364 (Par. 1892). Ad. Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart, N. F., S. 141—164 (Dresd. 1904). — Gabriele Reuter, Ebner-Eschenbach: *D* Bd. 19.

S. 512. **Delle Grazie:** Sämtliche Werke (Leipz. 1903—04, 9 Bde.). — Bernh. Münz, Delle Grazie als Dichterin und Denkerin (Wien 1902). Hans Widmann, M. delle Grazie: *LitB* Bd. 8.

S. 513. **Heinrich Hart:** Gesammelte Werke (Berl. 1907, 4 Bde.).

2. Die soziale Strömung. Naturalismus und Symbolismus. Die neue Lyrik. Roman und Erzählung. S. 513—546.

S. 514. **Stauffer-Bern:** Sein Leben, seine Briefe, seine Gedichte, dargestellt von O. Brahm (5. Aufl., Leipz. 1903). Peter Halm, Erinnerungen an Stauffer-Bern: Meister der Farbe, Heft 1 (Leipz. 1909).

S. 514. **Neue Strömungen:** Ad. Stern, Drei Revolutionen in der deutschen Literatur: Studien zur Literatur der Gegenwart, N. F., S. 1—33 (Dresd. 1904). — Heinr. und Jul. Hart, Kritische Waffengänge (Leipz. 1882—84, 6 Hefte). Edgar Steiger, Der Kampf um die neue Dichtung (2. Aufl., Leipz. 1889). K. Neumann, Der Kampf um die neue [bildende] Kunst (2. Aufl., Berl. 1897). Eugen Wolff, Die jüngste deutsche Literaturströmung und das Prinzip der Moderne (Berl. 1888) = Wolffs Kritikensammlung „Zwölf Jahre im literarischen Kampf", S. 77 bis 130 (Oldenb. 1901). Max Haushofer, Die Alten und die Jungen: Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung 1894, Nr. 3. K. Gust. Vollmöller, Die Sturm- und Drangperiode und der moderne deutsche Realismus (Berl. 1897). Hans Landsberg, Die moderne Literatur (Berl. 1904).

S. 516. **Behandlung nationaler Fragen:** K. Pröll, Nachfolge Bismarcks, deutsch-österreichische Zeitgedichte (Dresd. 1899). Derselbe, Auf ferner Wacht, Gedichte (Dessau 1902). Graf Adolf Westarp, Deutsche Lieder (Leipz. 1892). J. Nassen, Die deutsche Flotte und die deutsche Dichtung (Berl. 1898). P. Zinck, Die Kaiseridee im deutschen Lied: *ZfdU* Bd. 20, S. 737.

S. 517. **Zukunftskriegs-Dichtungen:** Fedor Zobeltitz: Lit. Echo Bd. 8, S. 1650.

S. 518. **Die sozialen Kämpfe** im Spiegel der Poesie: Neue literarische Volkshefte, Nr. 3 (Berl. 1889; völlig ungenügend).

S. 518. **Schönaich-Carolath:** Gesammelte Werke (Leipz. 1908, 7 Bde.). Fern ragt ein Land. Auswahl aus den Dichtungen (Leipz. 1908). — Gustav Schüler, Prinz von Schönaich-Carolath als Mensch und Dichter (Leipz. 1909). Lorenz Krapp, Prinz von Schönaich-Carolath (Leipz. 1908): Moderne Lyriker, Bd. 4.

S. 519. **Flaischlen:** Gg. Muschner-Niedenführ, C. Flaischlen, Beitrag zu einer Geschichte der neueren Literatur (Berl. 1903); s. zu S. 540 (Alemannen).

S. 519. **Zola:** Heinr. und Jul. Hart, Für und gegen Zola: Kritische Waffengänge, Heft 2 (Leipz. 1882). — M. Gg. Conrad, Von Zola bis Hauptmann, Erinnerungen zur Geschichte der Moderne (Leipz. 1902). — Eugen Wolff, Zola und die Grenzen von Poesie und Wissenschaft (Berl. 1891).

S. 520. **Ibsen:** Sämtliche Werke (mit Briefen), vom Dichter autorisierte deutsche Ausgabe von Gg. Brandes und P. Schlenther (Berl. 1898—1904, 10 Bde.); nachgelassene Schriften (Berl. 1909, 4 Bde.). Die Hauptdramen in *MV*. — Briefe an Emilie Bardach: *Lit* Bd. 32/33. — Roman Wörner, Ibsen 1828 bis 1873 (Münch. 1900). Rud. Lothar, Ibsen (Leipz. 1902). — Leo Berg, Ibsen und das Germanentum in der modernen Literatur (Berl. 1887). Eugen Wolff, Sardou, Ibsen und die Zukunft des deutschen Dramas (Kiel 1891). — Ad. Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart, S. 409—432 (3. Aufl., Dresd. 1905). Heinr. Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels, Bd. 4, S. 1—203 (6. Aufl., Oldenb. 1909). — Rich. Förster, Kaiser Julian in der Dichtung alter und neuer Zeit: *StvglL* Bd. 5, S. 1—120, 271, 330, 334.

S. 521. **Björnson:** Ausgewählte Werke (Dramen und Bauernnovellen), übertragen von Edm. Lobedanz (Hildburgh. 1866, 2 Bde.). *MV* Nr. 53/54, 134/5 und 408. Über unsere Kraft (Münch. 1896). — Chr. Collin, Björnsons Jugend und Werden, übersetzt von Cläre Mjöen (Münch. 1902). Gg. Brandes, Björnson (Berl. 1902). — E. Chr. Achelis, ‚Über unsere Kraft' und das Wesen des Christentums (Berl. 1902). Chr. Collin, Björnsons ‚Über unsere Kraft' und die griechische Tragödie (Münch. 1902). Ernst Keller, Björnson, ‚Über unsere Kraft' (Freiburg 1903). Bernh. Seuffert, Björnsons Schauspiel ‚Über unsere Kraft': *Euph* Bd. 9, S. 1—21.

S. 521. **Strindberg:** Die deutsche Gesamtausgabe der Schriften von Emil Schering (begonnen Dresd. 1900) soll in 6 Abteilungen 35 Bde. enthalten. — Ad. Stern, Strindberg: Studien zur Literatur der Gegenwart, N. F., S. 365—387 (Dresd. 1904). — Herm. Eßwein, Strindberg im Lichte seines Lebens und seiner Werke (Münch. 1909).

S. 521. **Tolstoi:** Sämtliche Werke, von dem Verfasser genehmigte deutsche Ausgabe von Rafael Löwenfeld (Leipz. 1902, bis jetzt sozialethische Schriften: 13 Bde., theologische: 4 Bde., dichterische: 29 Bde.). — Eug. Zabel, Tolstoi (Leipz. 1901). Rafael Löwenfeld, Tolstoi, Teil 1 (2. Aufl., Leipz. 1901). Derselbe, Gespräche mit und über Tolstoi (Leipz. 1901). J. E. v. Grotthuß, Probleme und Charakterköpfe, S. 328 (Stuttg. 1898). Ad. Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart, S. 475—504 (3. Aufl., Dresd. 1905). — Fr. Dukmeyer, Die Deutschen in Tolstois Schilderung (Münch. 1902).

S. 522. **Nietzsche:** H. Landsberg, Fr. Nietzsche und die deutsche Literatur (Leipz. 1902). Gregor v. Glasenapp, Nietzsche und Tolstoi: Essays, S. 245—349 (Riga 1899). J. E. v. Grotthuß, Probleme und Charakterköpfe, S. 22—74 (Stuttg. 1898). Saladin Schmitt, Nietzsches Gedichte und Sprüche: *BonnM* Bd. 3, Nr. 4. — Leo Berg, Der Übermensch und die moderne Literatur (Münch. 1897). Artur Möller van den Bruck, Die Deutschen, Bd. 2, S. 212—253 (Mind. 1907). — Ed. Kulke, Wagner und Nietzsche (Leipz. 1890). — A. Rode, Hauptmann und Nietzsche, Beitrag zum Verständnis der Versunkenen Glocke (Hamb. 1897). J. Lütgert, Einfluß des ‚Zarathustra' auf Hauptmanns ‚Versunkene Glocke': *ZfdU* Bd. 20, S. 22.

S. 522. **Naturalismus:** Veit Valentin, Der Naturalismus und seine Stellung in der Kunstentwickelung (Kiel 1891). Leo Berg, Geschichte des Naturalismus (Berl. 1889): Neue literarische Volkshefte, Nr. 8. Walter Bormann, Kunst und Nachahmung (Stuttg. 1892). Ant. Schönbach, Der Realismus: Über Lesen und Bildung (7. Aufl., Graz 1905). Aloys Rob. Schlismann, Beiträge zur Geschichte und Kritik des Naturalismus (Kiel 1903). Ottokar Stauf v. d. March, Moderne Mystik; Realismus und Möglichkeit: Literarische Studien und Schattenrisse, Bd. 1, S. 61 und 113 (Dresd. 1903).

S. 523. **Maeterlinck:** Laurenz Alex. Krapp, Der Symbolismus und sein bedeutendster Vertreter Maeterlinck als Dichter (Wien 1904): Die Kultur Bd. 5, S. 239. Felix Poppenberg, Maeterlinck (Berl. 1903). W. Mießner, Maeterlincks Werke. Eine literarpsychologische Studie über die Neuromantik (Berl. 1904).

S. 525. **Lyrik:** Sammlungen: Deutsche Dichter seit Heine. Ein Streifzug durch fünfzig Jahre deutscher Lyrik von K. Henckell: *Lit* Bd. 37/38. Moderne Lyrik, eine Sammlung zeitgenössischer Dichtungen (Berl. 1896). Alexander Tille, Deutsche Lyrik von Heute und Morgen, mit einer geschichtlichen Einleitung (Leipz. 1896). Hans Benzmann, Moderne deutsche Lyrik mit literargeschichtlicher Einleitung und biographischen Notizen (1904; 2. gänzlich veränderte Aufl. 1907): *Reclam* Nr. 4511/15. Deutsche Lyrik seit Liliencron herausg. von Hans Bethge (Leipz. 1905). — Alfred Biese, Die Lyrik der Jüngstmodernen: Lyrische Dichtung und neuere deutsche Lyriker, S. 226—268 (Berl. 1896). J. E. v. Grotthuß, Moderne deutsche Lyrik: Probleme und Charakterköpfe, S. 238—274 (Stuttg. 1898). Rud. Steiner, Lyrik der Gegenwart (Mind. 1900). Paul Fritsche, Die moderne Lyrikerrevolution (Frankf. a. O. 1886). Arno Holz, Revolution der Lyrik (Berl. 1899).

S. 526. **Vierordt** und seine Dichtungen, literarische Studie von J. Werner (Heidelb. 1891).

S. 526. **Kirchbach:** Gesammelte poetische Werke herausg. von Jul. Hart (angekündigt, Münch., 8 Bde.). Kirchbach in seiner Zeit. Briefwechsel und Essays aus dem Nachlaß herausg. von Luise Becker und K. v. Levetzow (Münch. 1909).

S. 527. **Henckell:** Ausgewählte Gedichte (Zür. 1903, 2 Bde.). Mein Lied. Auswahl (Zür. 1906).

S. 527. **Liliencron:** Sämtliche Werke (Berl. 1904/08, 15 Bde.). Gute Nacht. Nachlaß (Berl. 1909, 2 Bde.). — Ausgewählte Gedichte (Berl. 1901). Ausgewählte Gedichte (Leipz. o. J.): Moderne Lyriker Bd. 1. Leben und Lüge, autobiographischer Roman (Berl. 1908). — Briefsammlung, herausg. von R. Dehmel, in Vorbereitung. — Otto Jul. Bierbaum, Liliencron (Leipz. 1892). Hugo Greinz, Liliencron, eine literarhistorische Würdigung (Berl. 1896). P. Remer, Liliencron: *D* Bd. 4. F. Oppenheimer, Liliencron, ästhetische Studie (Berl. 1898). M. Lorenz, Die Literatur am Jahrhundertende, S. 126—139 (Stuttg. 1900). — Artur Möller van den Bruck, Liliencron: Die Zeitgenossen, S. 140—160 (Mind. 1906). Fr. Böckel, D. v. Liliencron im Urteil zeitgenössischer Dichter (Berl. 1904). — Leo Langer, Kinder und Getier bei Liliencron: *ZfdU* Bd. 19, S. 342.

S. 528. **Bierbaum:** Der „Irrgarten der Liebe" (Berl. 1901), um etliche Gänge und Lauben vermehrt (Leipz. 1906), vereinigt die früheren Sammlungen: Erlebte Gedichte (1892); Nehmt Frouwe diesen Kranz (1894); Der bunte Vogel (1896). — Eug. Schick, O. J. Bierbaum (Berl. 1903). Ad. Bartels, Zwei Judenromane: Deutsches Schrifttum, S. 55 (Weimar 1909).

S. 529. **Falke** als Lyriker: Auswahl aus seinen Dichtungen, mit Einleitung von W. Spanier (4. Aufl., Hamb. 1907).

S. 529. **Dehmel:** Gesammelte Werke (Berl. 1906—09, 10 Bde.). Ausgewählte Gedichte (2. vermehrte Aufl., Berl. 1905). Auswahl (Leipz. o. J.): Moderne Lyriker Bd. 3. — Walter Frucht, Dehmel,

seine kulturelle Bedeutung, sein Verhältnis zu Goethe, Lenau und zur Moderne (Mind. 1899), erblickt in Dehmel den größten deutschen Lyriker, der die einzelnen Vorzüge Goethes und Lenaus in sich vereinige. — M. Lorenz, Die Literatur am Jahrhundertende, S. 140—153 (Stuttg. 1900). — R. M. Werner, Rich. Dehmel und Ludw. Jacobowski: Vollendete und Ringende, S. 201—242 (Mind. 1900). Artur Möller van den Bruck, Dehmel: Die Zeitgenossen, S. 168—180 (Mind. 1906). Gust. Kühl, Dehmel: *D* Bd. 45.

S. 530. **George:** Lud. Klages, George (Berl. 1902). — Kuno Zwymanns Buch „Das Georgesche Gedicht" (Berl. 1902) ist nicht bloß noch nebelhafter als Georges Dichtung, sondern mit seiner Unterscheidung von Bedeutungs-, Schall- und Knüpfungskunstwerk völlig sinnlos. Der „Anhang" enthält aber bibliographische Angaben für die einzelnen Gedichte Georges. — Hugo v. Hofmannsthal, Über Gedichte: Neue Rundschau, Bd. 15, S. 129—139 = *Lit* Bd. 1 (Berl. 1904). Franz Dülberg, St. George. Ein Führer zu seinem Werke (Münch. 1908). E. Bertram, Über George: *BonnM* Bd. 3, Nr. 2.

S. 531. **Rilke:** Fr. v. Oppeln-Bronikowski und K. Enders, Rilke, sein Leben, seine Weltanschauung, seine Kunst: *BonnM* Bd. 2, Nr. 6.

S. 532. **Katholische Dichtung:** Keiters Katholischer Literaturkalender. Vom 9. Jahrg. (1908) an herausg. von Karl Menne (Essen-Ruhr). — Gottesminne. Monatsschrift für religiöse Dichtkunst, herausg. von P. Ansgar Pöhlmann (Münster i. W. 1903—07). Über den Wassern. Halbmonatsschrift für schöne Literatur, herausg. von P. Expeditus Schmidt (Münster i. W. 1908 f.). — Karl Muth, Die Wiedergeburt der Dichtung aus dem religiösen Erlebnis. Gedanken zur Psychologie des katholischen Literaturschaffens (Kempten 1909). Rich. Kralik, Die katholische Literaturbewegung der Gegenwart (Regensb. 1909). — P. Expeditus Schmidt, Die Stellung der Katholiken im deutschen Literaturleben: Anregungen. Gesammelte Studien und Vorträge, S. 1—37 (Münch. 1909). — Schwenkow, Die Religion in der modernen deutschen Frauenlyrik (Hamb. 1905).

S. 532. **Christusdichtungen:** K. Röttger, Die moderne Jesusdichtung. Eine Anthologie mit einer religiösen und literarischen Einleitung (Münch. 1908): Die Fruchtschale Bd. 16. — Artur Luther, Jesus und Judas in der Dichtung (Hanau 1909). — Hans Benzmann, Eine Evangelienharmonie (lyrische Gedichte; Leipz. 1909). — Gust. Pfannmüller, Jesus im Urteil der Jahrhunderte. Die bedeutendsten Auffassungen von Jesus in Theologie, Philosophie, Literatur und Kunst bis zur Gegenwart (Leipz. 1908). S. auch zu S. 538 (Frenssens ‚Hilligenlei').

S. 532. **Roman:** Hans Gerschmann, Studien über den modernen Roman (Königsb. 1894).

S. 533. **Kretzer:** Jul. Erich Kloß, Kretzer. Eine Studie zur neueren Literatur (2. Aufl., Leipz. 1905).

S. 533. **Conrad:** Heinr. Stümcke, Conrad (Brem. 1893). L. Bräutigam, Conrad. Eine Skizze: *ZfdU* Bd. 20, S. 209.

S. 535. **Bleibtreu** berichtet über sein eigenes Schaffen in der leidenschaftlichen, aber vielfach belehrenden Streitschrift: Die Verrohung der Literatur, ein Beitrag zur Haupt- und Sudermännerei (Berl. 1903). — K. Biesendahl, Bleibtreu: Die moderne Literatur in biographischen Einzeldarstellungen, Heft 6 (Leipz. o. J.). — Ottokar Stauf v. d. March, Bleibtreu: Literarische Studien und Schattenrisse, Bd. 1, S. 125—148 (Dresd. 1903). H. Merian, Bleibtreu als Dramatiker (Leipz. o. J.).

S. 536. **Ziele und Wege:** Deutsche Dichtung nach Äußerungen ihrer Schöpfer: *BonnM* Bd. 2, Nr. 7.

S. 536. **Mann:** Alex. Pache, Das Kunstwerk Thomas Manns; E. Bertram, Das Problem des Verfalls: *BonnM* Bd. 2, Nr. 2.

S. 537. **Gabriele Reuter:** K. Federn, Frauenseelen: Essays zur vergleichenden Literaturgeschichte, S. 146 (Münch. 1904).

S. 538. **Frenssen:** W. Lobsien, Die erzählende Kunst in Schleswig-Holstein von Storm bis zur Gegenwart (Altona 1908); vgl. zu S. 487 (Storm). — Karsten Brandt, Der Schauplatz in Frenssens Dichtungen (Hamb. 1903). K. Kinzel, Frenssen, Der Dichter des Jörn Uhl (Leipz. 1903): Lyons Erläuterungen zu deutschen Dichtern des 19. Jahrhunderts, Heft 6. — Der Erfolg des „Jörn Uhl" hat sofort eine Frenssen-Literatur ins Kraut schießen lassen: J. Löwenberg, Frenssen von der Sandgräfin bis zum Jörn Uhl (Hamb. 1903). Th. Rehtwisch, Der Dichter des Jörn Uhl, Biographisches und Literarisches (4. Aufl., Berl. 1902). Rich. Linde, Jörn Uhl, ein Gedenkblatt zum hundertsten Tausend (Hamb. 1902). Martin Schian, Jörn Uhl, seine Wirkung und sein Wert (2. Aufl., Görlitz 1903). J. Roos, Einige Gedanken und Bedenken eines evangelischen Geistlichen zu Jörn Uhl (Hamb. 1903). — Frenssens Schlußwort zu Hilligenlei (Berl. 1906). F. Niebergall, Hilligenlei und die moderne Theologie (Tübing. 1906). — Fr. Manz, Wege nach Hilligenlei (Tübing. 1906). K. Enders, Frenssen und sein Roman Hilligenlei: *BonnM* Bd. 1, Nr. 2.

S. 538. **Polenz:** Gesammelte Werke (Berl. 1908/09, 10 Bde.). — Heinr. Ilgenstein, Polenz, ein Beitrag zur Literaturgeschichte der Gegenwart (Berl. 1904). Ad. Stern, Studien zur Literatur der Gegen-

wart, N. F., S. 235—251 (Dresd. 1904). Ad. Bartels, W. v. Polenz (Dresd. 1909).

S. 539. **Schlesier:** Schlesisches Dichterbuch herausg. von A. Fr. Krause und Philo vom Walde (Berl. 1902). Schlesischer Jubiläumsalmanach der Breslauer Dichterschule herausg. von K. Biberfeld (Bresl. 1909).

S. 539. **Karl Hauptmann:** Hauptmann-Nummer der Zeitschrift „Schlesien" 1909, Heft 18. — Gg. Muschner, Ein Wort zur Einführung und Einstellung (Münch. 1905), preist „Karl Hauptmanns Bergschmiede" als größtes bahnbrechendes Drama. Die Schrift ist nur angeführt als Musterbeispiel ungescheutester, sinnloser Reklame.

S. 540. **Hansjakob:** Ausgewählte Schriften (Heidelb. 1895/96, 8 Bde.). Ausgewählte Erzählungen (Heidelb. 1907, 5 Bde.). — Albert Pfister, Hansjakob, aus seinem Leben und Arbeiten (Stuttg. 1901). Heinr. Bischoff, Hansjakob, der Schwarzwälder Dorfdichter (Kassel 1904). — **Stolz:** Gesammelte Werke (Freiburg 1887, 16 Bde.). Tagebücher: Süddeutsche Monatshefte Jahrg. 1, S. 164.

S. 540. **Alemannen:** Theodor Heuß, Vom jungen Schwaben: Sieben Schwaben. Ein neues Dichterbuch von L. Finckh, Cäsar Flaischlen, Herm. Hesse, Heinr. Lilienfein, Anna Schieber, W. Schussen, Auguste Supper (Heilbronn 1909).

S. 540. **Schweizer:** Jos. Hofmiller, Süddeutsche Monatshefte Jahrg. 5, S. 208 f.; Jahrg. 6, S. 249. Konr. Falke und Rich. Weitbrecht, Schweizerische Erzähler: Lit. Echo Bd. 8, S. 556; Bd. 9, S. 1221; Bd. 11, S. 109 f. — Oskar Walzel, Die Wirklichkeitsfreude der neueren Schweizer Dichtung (Stuttg. 1908). Heinr. E. Jenny, Die Alpendichtung der deutschen Schweiz. Ein literarhistorischer Versuch (Bern 1905). — Bruno Frank, Schweizerische Frauenlyrik: Lit. Echo Bd. 11, S. 848.

S. 540. **Spitteler:** Fel. Weingartner, Ein künstlerisches Erlebnis: Süddeutsche Monatshefte Jahrg. 1, S. 484. — Heinr. Driesmans, Die Prometheus-Dichtung: Lit. Echo Bd. 11, S. 1197.

S. 542. **Österreicher:** Vgl. zu S. 511. — Jos. Hofmiller, Süddeutsche Monatshefte Jahrg. 5, S. 341 f. — **Altenberg:** Auswahl aus meinen Büchern (Berl. 1908). — M. Rabenlechner, Das Weibliche im literarischen Wien. Literaturbilder Fin de Siècle: *LitB* Bd. 3. — Tirol: Jung-Tirol. Ein moderner Musenalmanach aus den Tiroler Bergen (Leipz. 1899). A. Brandl, Literarisches aus Tirol: Lit. Echo Bd. 7, S. 621; Bd. 11, S. 157. — Hans Widmann, Moderne Salzburger Dichter: *LitB* Bd. 10.

S. 542. **Handel-Mazzetti:** Historische Novellen (Kevelaer o. J.). Novellen mit biographischer Einleitung von Joh. Ranftl (Graz 1907). — Ed. Korrodi, Handel-Mazzetti. Die Persönlichkeit und ihr Dichtwerk (Münster i. W. 1909).

S. 543. **Lambrecht** und **Viebig:** Heinr. Bischoff, Die deutschen Dorfdichterinnen: Lit. Echo Bd. 8, S. 1127 f.

S. 545. **Hoffmann:** O. Ladendorf, Hans Hoffmann. Sein Lebensgang und seine Werke (Berl. 1908). Ad. Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart, N. F., S. 191—214 (Dresd. 1904).

S. 546. **Wolzogen:** Ernst v. Wolzogen, Ansichten und Aussichten. Gesammelte Studien über Musik, Literatur, Theater (Berl. 1908).

3. Theater und Drama. S. 547—575.

S. 547. Rud. Lothar, Das deutsche Drama der Gegenwart (Münch. 1905). — Rob. F. Arnold, Das moderne Drama (Straßb. 1908). Derselbe, Bibliographie der deutschen Bühnen seit 1830 (Wien 1908). — Gg. Witkowski, Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts (2. Aufl., Leipz. 1906). E. v. Wildenbruch, Das deutsche Drama, seine Entwickelung und sein gegenwärtiger Stand (Leipz. 1906): Herm. Gräfs Beiträge zur Literaturgeschichte, Heft 6. — L. Benoist-Hanappier, Le Drame naturaliste en Allemagne (Par. 1905). — Rud. v. Gottschall, Vergleichende Studien zur Kritik des modernen Dramas (2. Aufl., Berl. 1900).

S. 547. **Berliner Theater:** Eugen Wolff, Oskar Blumenthal, der Dichter des Deutschen Theaters (Berl. 1887). Heinr. und Jul. Hart, Das Deutsche Theater des Herrn L'Arronge (Leipz. 1882): Kritische Waffengänge, Heft 4. Vgl. zu S. 509. — Heinr. Bulthaupt, Dumas, Sardou und die jetzige Vorherrschaft der Franzosen auf der deutschen Bühne (Berl. 1887). — Paul Legband, Das Deutsche Theater in Berlin (Münch. 1909; Verherrlichung Reinhardts).

S. 548. **Dresdner Theater:** Ad. Stern, Zwölf Jahre Dresdner Schauspielkritik herausg. von Chr. Gaehde (Dresd. 1909).

S. 548. **Lindau:** Heinr. und Julius Hart, Paul Lindau als Kritiker (Leipz. 1882): Kritische Waffengänge, Heft 2.

S. 548. **Weimarer Festspiele:** Ad. Bartels, Das Weimarische Hoftheater als Nationalbühne für die deutsche Jugend (Weim. 1905). Derselbe, Die ersten Weimarischen Nationalfestspiele für die deutsche Jugend (Weim. 1909).

S. 548. **Passionsspiele:** Ed. Devrient, Das Oberammergauer Passionsspiel (Leipz. 1851, 2. Aufl. 1880). K. Trautmann, Oberammergau und sein Passionsspiel: *BiblBayr* Bd. 15. G. Blondel, Le

drame de la Passion à Oberammergau (Par. 1900). — Hans Lambel, Aufführungen des Höritzer Passionsspiels (Prag 1894).

S. 548. **Volksbühne:** R. Wagner, Ein Theater in Zürich (1851): Gesammelte Schriften, Bd. 5, S. 25—64 (Leipz. 1872). — Hans Herrig, Luxustheater und Volksbühne (Berl. 1887). Ferd. Frey und R. Gollmer, Bühnenreform oder Volkstheater (Kreuznach 1890). Deutsche Volksbühne, Blätter für deutsche Bühnenspiele, herausg. von Ernst Wachler (Berl. 1900—02). Walter Aßmus, Die moderne Volksbühnenbewegung (Leipz. 1909). — Max Zollinger, Eine schweizerische Nationalbühne? Eine Studie zur schweizerischen Theatergeschichte (Aarau 1909).

S. 549. **Lutherspiele:** Gust. Ad. Erdmann, Geschichtliche Entwickelung, Zweck und Bedeutung der Lutherfestspiele für die Bühne (Wittenb. 1888). Fritz Lienhard, Deutsche evangelische Volksschauspiele (Münch. 1904): Grüne Blätter Nr. 3.

S. 549. **Elsaß:** Gust. Köhler, Das Elsaß und sein Theater. Beobachtungen und Betrachtungen eines Altdeutschen (Straßb. 1907). — René Prévôt, Die deutsche Literaturbewegung im Elsaß: Süddeutsche Monatshefte Jahrg. 2, S. 360. — K. Gruber, Zeitgenössische Dichtung des Elsasses (Straßb. 1905). Heinr. Schneegans, Die zeitgenössische Dichtung des Elsaß: Lit. Echo Bd. 8, S. 831.

S. 549. **Lienhard:** Wieland der Schmied. Dramatische Dichtung. Mit einer Einleitung über Bergtheater und Wielandsage (Stuttg. 1905). — P. Maurus, Die Wielandsage in der Literatur (Erlang. 1902): Münchener Beiträge zur romanischen und englischen Philologie, Bd. 25. — Wege nach Weimar. Gesammelte Monatsblätter von Fr. Lienhard (Stuttgart 1906 f.).

S. 550. **Bartels:** Gesammelte Dichtungen (Münch. 1904/05, 6 Bde.). — Ludw. Lorenz, Bartels und seine Dichtungen (Leipz. 1908). Hans Mart. v. Brunck, Bartels als Dichter. Eine Studie (München 1908).

S. 550. **Bergtheater:** Ernst Wachler, Das Landschaftstheater (Thale a. H. 1903). Derselbe, Heimat und Volksschauspiel (Münch. 1904): Grüne Blätter Nr. 9. — K. Hagemann, Die Bühnenkunst im Landschaftstheater: Dramaturgische Blätter Nr. 1 (Wien 1905). — Die Freilicht-Bühne. Zeitschrift für Naturtheater und Bühnenreform-Bestrebungen, herausg. von Ad. Teutenberg (Zür. 1909 f.).

S. 550. **Freie Bühne:** Vgl. S. 515. Gg. Adler, Die Sozialreform und das Theater, auch eine soziale Frage (Berl. 1891).

S. 551. **Gerhart Hauptmann:** Gesammelte Werke: Soziale Dramen und novellistische Studien, Familien-, Märchendramen und Fragmentarisches, Florian Geyer (Berl. 1906, 6 Bde.). Griechischer Frühling (Berl. 1908). Gedichte: Benzmanns moderne deutsche Lyrik (s. zu S. 525), S. 257 (Leipz. 1904; nur in dieser 1. Auflage).

Paul Schlenther, Hauptmanns Lebensgang und Dichtung (Parteipanegyrikus; 4. Aufl., Berl. 1898). U. Karoline Wörner, Hauptmann: *FM* Bd. 4 (kritische Würdigung; 2. Aufl.). Ad. Bartels, Hauptmann (2. Aufl., Berl. 1906). E. Sulger-Gebing, Hauptmann (Leipz. 1909). — J. E. v. Grotthuß, Probleme, S. 75 bis 126 (Stuttg. 1898). Ad. Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart, S. 383—408 (3. Aufl., Dresd. 1905). M. Lorenz, Die Literatur am Jahrhundertende, S. 15—29 (Stuttg. 1900). Artur Möller van den Bruck, Hauptmann, Dehmel, Däubler: Die Deutschen, Bd. 5, S. 271 (Minden 1907). Artur Kutscher, Hauptmann, kritische Studien: Schlesische Heimatblätter 1909, Bd. 2, Heft 12. Heinr. Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels Bd. 4, S. 465—607 (6. Aufl., Oldenb. 1909). P. Besson, Sur le théâtre contemporain en Allemagne (Par. 1900). Alfred Stockius, Naturalism in the recent German Drama with special reference to Hauptmann (Neuyork 1903). H. S. Bromberg, Zur Anwendung des Naturalismus im Drama (Bromb. 1905). Siegm. Bytkowski, Hauptmanns Naturalismus und das Drama (Hamb. 1908): Lipps und Werners Beiträge zur Ästhetik, Bd. 11. G. Mende, Religiöse Betrachtungen über Werke Hauptmanns (Leipz. 1906).

Weber: Für den geschichtlichen Hintergrund Gust. Freytag, Soziale Trauerspiele in der preußischen Provinz Schlesien (1849): Vermischte Aufsätze Bd. 2, S. 319 — 331 (Leipz. 1903). — Glocke: Herm. Henkel: *ZfdU* Bd. 13, S. 142—260. H. Ramien, Die Symbolik in Hauptmanns Märchendrama (Mainz 1897). H. Lorentz, Ideengehalt der versunkenen Glocke (Leipz. 1898). H. Logemeier, Menschenideale in Goethes Faust und Hauptmanns versunkener Glocke (Gütersloh 1901). Vgl. zu S. 522 (Nietzsche). — Armer Heinrich: Rich. M. Meyer, Zur Geschichte des armen Heinrich: Die Zeit, Bd. 35, S. 130. M. Koch, Schlesische Zeitung 1902, Nr. 880. — Kaiser Karls Geisel: K. Reuschel, Die Sage vom Liebeszauber Karls des Großen in dichterischen Behandlungen der Neuzeit: Philologische und volkskundliche Arbeiten, K. Vollmöller dargeboten, S. 371 bis 389 (Dresd. 1909). — Griselda: Fr. v. Westenholz, Die Griseldissage in der Literaturgeschichte (Heidelb. 1888); dazu Woldemar v. Biedermann: *ZvglL* Bd. 2, S. 111. Wolfg. v. Wurzbach, Zur dramatischen Behandlung der Griseldissage: *Euph* Bd. 4,

S. 447. Gust. Widmann, Griseldis in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts: *Euph* Bd. 13, S. 1 und 335. M. Koch, Griseldis und Griselda: Schlesische Zeitung 1909, Nr. 223. — Jos. Hofmiller, Griechischer Frühling: Süddeutsche Monatshefte Jahrg. 6, S. 531.

S. 555. **Sudermann:** Waldemar Kawerau, Sudermann. Eine kritische Studie (2. Aufl., Magdeb. 1899; sehr gute, unparteiische Würdigung). Henri Schoen, Sudermann. Poète dramatique et Romancier (Par. 1904). Ida Axebrod, Sudermann. Eine Studie (Stuttg. 1907). — Heinr. Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels, Bd. 4, S. 361—463 (6. Aufl., Oldenb. 1909). K. Knortz, Sudermanns Dramen (Halle 1908). J. E. v. Grotthuß, Probleme, S. 127—176 (Stuttg. 1898). Ad. Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart, S. 351—382 (3. Aufl., Dresd. 1905). Ed. Stilgebauer, Sudermann und Hauptmann: Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung 1898, Nr. 61—96 und 161. — Heimat und Frau Sorge: G. Böttcher in Lyons Erläuterungen zu deutschen Dichtern des 19. Jahrhunderts, Heft 5 und 14 (Leipz. 1903/04). — Johannes und Reiherfedern: M. Lorenz, Die Literatur am Jahrhundertende, S. 179—227 (Stuttg. 1900). — Sturmgeselle Sokrates: Sudermann, Ein Wort zur Abwehr (Berl. 1903). A. Denecke, Goethes politisches Drama „Die Aufgeregten" und Sudermanns Komödie „Der Sturmgeselle": *ZfdU* Bd. 20, S. 753.

S. 557. **Renaissance**-Dichtungen: Jul. Hart, Individualismus und Renaissance-Romantik: Der neue Gott (Leipz. 1899). — Maria Brie, Savonarola in der deutschen Literatur (Breslau 1903).

S. 558. **Halbe:** Ad. Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart, N. F., S. 215—234 (Dresd. 1904).

S. 558. **Fulda:** M. Lorenz, Die Literatur am Jahrhundertende, S. 103—115 (Stuttg. 1900).

S. 559. **Standesdrama:** Leo Berg, Der Offizier in der Dichtung (Berl. 1888): Neue literarische Volkshefte Nr. 1. — A. Rosikat, Der Oberlehrer im Spiegel der Dichtung: *ZfdU* Bd. 18, S. 617. Ed. Ebner, Magister, Oberlehrer, Professoren. Wahrheit und Dichtung in Literaturausschnitten aus fünf Jahrhunderten (Nürnb. 1908). Rud. Krauß, Hochschulromane: Lit. Echo Bd. 12, S. 108. — M. Anuda, Das Gerichtsverfahren im modernen Drama (Wien 1892). — M. R. Kaufmann, Der Kaufmannsstand in der deutschen Literatur (Bern 1908). — Walter Wolff, Der Geistliche in der neueren Literatur: Lit. Echo Bd. 4, S. 77 und 155. Oskar Kohlschmidt, Der evangelische Pfarrer in moderner Dichtung (Berl. 1901).

S. 560. **Hartleben:** Ausgewählte Werke herausg. von Ferd. Heitmüller (Berl. 1908, 3 Bde.). — Briefe an seine Frau 1887—1905 (Berl. 1908); an seine Freundin 1897—1905 (Dresd. 1910). — Hans Landsberg, Hartleben (Berl. 1905): Moderne Essays, Heft 50. Alex. Pache, Hartleben. Ein kritischer Essay: *BonnM* Bd. 3, Nr. 8.

S. 562. **München:** Theod. Göring, Dreißig Jahre München. Kultur- und kunstgeschichtliche Betrachtungen (Münch. 1904). — Jos. Ruederer, München (Stuttg. 1907).

S. 565. **Wedekind:** Raimund Pissin, Wedekind (Berl. o. J.): Moderne Essays, Heft 35. O. Nieten, Wedekind, eine Orientierung über sein Schaffen: *BonnM* Bd. 3, Nr. 1. — Andere Schriften über Wedekind vertreten kritiklose Schwärmerei für das radikalst Moderne, zum Teil vom Standpunkt unreif grünender Jugend aus: Jul. Kapp, Wedekind. Seine Eigenart und Werke (Berl. 1909). Hans Kerr, Wedekind. Eine Studie (Leipz. 1908): Beiträge zur Literaturgeschichte, Heft 56. Derselbe, Wedekind als Mensch und Künstler (Berl. 1909). — Jos. Hofmiller, Wedekinds autobiographische Dramen: Süddeutsche Monatshefte Jahrg. 6, S. 116.

S. 566. **Künstlertheater:** Gg. Fuchs, Die Schaubühne der Zukunft: *Th* Bd. 15. Derselbe, Die Revolution des Theaters. Ergebnisse aus dem Münchener Künstlertheater (Münch. 1909). — Theod. Alt, Das Künstlertheater. Kritik der modernen Stilbewegung in der Bühnenkunst (Heidelb. 1909).

S. 567. **Shakespearebühne:** Rud. Genée, Die Entwickelung des szenischen Theaters und die Bühnenreform in München (Stuttg. 1889). — Jocza Savits, Von der Absicht des Dramas. Dramaturgische Betrachtungen über die Reform der Szene, namentlich im Hinblick auf die Shakespearebühne in München (Münch. 1908).

S. 567. **Jüngstdeutsche Oper:** Paul Bekker, Das Musikdrama der Gegenwart. Studien und Charakteristiken (Stuttg. 1909). — Fritz Vollbach, Jungdeutschland: Die deutsche Musik im 19. Jahrhundert, S. 146f. (Kempten 1909). — Fr. v. Hausegger, Die Oper: Gedanken eines Schauenden, S. 168 bis 180 (Münch. 1903). — Hans Pfitzner, Zur Grundfrage der Operndichtung: Süddeutsche Monatshefte Jahrg. 5, S. 1. — Über Cornelius und Ritter vgl. zu S. 472; über Cornelius und Hermann Götz: Edgar Istel, Die komische Oper. Eine historisch-ästhetische Studie, S. 58—84 (Stuttg. 1906).

S. 567. **Siegfried Wagner:** C. Fr. Glasenapp: *Th* Bd. 16. L. Karpath, Siegfried Wagner als Mensch und Künstler (Leipz. 1902). — Jos. Gaismaier, Die Bärenhäuter-Sage (Ried 1904).

S. 567. **Ludwig II.:** Luise von Kobell-Eisenhart, König Ludwig II. und die Kunst (Münch. 1898). — O. Jul. Bierbaum, Münchner Hoftheater-Geschichte 1867—92 (Münch. 1892).

S. 567. **Neueste Wiener Dramatik:** Hans Sittenberger, Das dramatische Schaffen in Österreich (Münch. 1898). M. Lorenz, Die Literatur am Jahrhundertende, S. 66—77 (Stuttg. 1900). Mich. Gg. Conrad, Von Zola bis Hauptmann, S. 99 (Leipz. 1902). Herm. Kienzl, Junge Dramen aus Österreich: Lit. Echo, Jahrg. 10, S. 1419.

S. 567. **Hugo Wolf:** Briefe an Emil Kaufmann (Berl. 1903), an Hugo Faißt (Stuttg. 1903), an Oskar Grohe (Berl. 1905). — W. Haberlandt, Wolf, sein Leben, sein Leiden, seine Persönlichkeit: Die Musik, Jahrg. 2, Heft 12 (Berl. 1900). Paul Müller, Wolf: Süddeutsche Monatshefte Jahrg. 1, S. 397.

S. 569. **Kruse:** Heinr. und Julius Hart, Der Dramatiker Kruse: Kritische Waffengänge, Heft 1 (Leipz. 1882).

S. 569. **Hofmannsthal:** Gesammelte Gedichte (Leipz. 1907). Prosaschriften (Berl. 1907—10, 4 Bde.). — Die zutreffendste Charakteristik gibt Artur Schurig: Deutsche Rundschau, Januar 1908, S. 133. Em. Sulger-Gebing, Hofmannsthal. Eine literarische Studie: *BBr* Bd. 3. — Ad. Müller, Das griechische Drama und seine Wirkung bis zur Gegenwart (Kempten 1908). K. Federn, Hofmannsthals Elektra und die griechische Tragödie: Essays zur vergleichenden Literaturgeschichte, S. 173—187 (Münch. 1904). — E. Bertram, Über Hofmannsthals prosaische Schriften: *BonnM* Bd. 2, Nr. 9.

S. 571. **Beer-Hofmann:** Christof Becker, Philipp Massinger, ‚The fatal Dowry'. Literarhistorische Untersuchung mit Berücksichtigung von Beer-Hofmann, ‚Der Graf von Charolais' (Nürnb. 1906). Ferd. H. Schwarz, Nicholas Rowe ‚The Fair Penitent', a contribution to literary Analysis with a Side-Reference to Beer-Hofmann, ‚Der Graf von Charolais' (Bern 1907).

S. 572. **Hardt:** Max Koch, Der neue Schillerpreis: Der Türmer, Jahrg. 11, Bd. 1, S. 561. Wolfg. Golther, Tristan-Tantris: Bühne und Welt, Bd. 11, S. 458. F. Deibel, Hardt: Lit. Echo Bd. 11, S. 234. A. Waldhausen, Tantris: *BonnM* Bd. 4, Nr. 3.

S. 573. **Das Weib** in der neuesten Literatur: Fr. Lienhard, Von Fanny bis Elektra: Der Türmer, Jahrg. 11, Bd. 1, S. 392.

S. 573. **Schnitzler:** Hans Landsberg, Schnitzler (Berl. 1904). Alex. Salkind, Schnitzler. Eine Studie über seine hervorragendsten Werke (Leipz. 1907).

S. 575. Eug. Wolff, Die bleibenden Ergebnisse der neueren literarischen Bewegung in Deutschland (Berl. 1896) = Zwölf Jahre im literarischen Kampf, S. 131—148 (Oldenb. 1901). Rudolf Huch, Eine Krisis. Betrachtungen über den gegenwärtigen Stand der Literatur (Münch. 1904). Samuel Lublinski, Die Bilanz der Moderne (Dresd. 1904). Derselbe, Der Ausgang der Moderne. Ein Buch der Opposition (Dresd. 1909). — Fritz Lienhard, Literaturjugend von heute. Eine Fastenpredigt (Münch. 1904): Grüne Blätter Nr. 1.

Register.

Hauptstellen in längeren Zahlenreihen sind **fett** gedruckt.

Druck vom Bibliographischen Institut in Leipzig.

	M.	Pf.
Bilder-Atlas zur Zoologie der Säugetiere, von Professor Dr. ***W. Marshall.*** Beschreib. Text mit 258 Abbildungen. Gebunden, in Leinen .	2	50
Bilder-Atlas zur Zoologie der Vögel, von Professor Dr. ***W. Marshall.*** Beschreibender Text mit 238 Abbildungen. Gebunden, in Leinen . . .	2	50
Bilder-Atlas zur Zoologie der Fische, Lurche und Kriechtiere, von Prof. Dr. ***W. Marshall.*** Beschreibender Text mit 208 Abbildungen. Gebunden, in Leinen	2	50
Bilder-Atlas zur Zoologie der Niederen Tiere, von Prof. Dr. ***W. Marshall.*** Beschreib. Text mit 292 Abbildungen. Gebunden, in Leinen	2	50
Bilder-Atlas zur Pflanzengeographie, von Dr. ***Moritz Kronfeld.*** Beschreibender Text mit 216 Abbildungen. Gebunden, in Leinen	2	50
Kunstformen der Natur. 100 Tafeln in Farbendruck und Ätzung mit beschreibendem Text von Prof. Dr. ***Ernst Haeckel.*** In zwei eleganten Sammelkasten 37,50 Mk. — Gebunden, in Leinen	35	—

Geographische Werke.

	M.	Pf.
Allgemeine Länderkunde. Kleine Ausgabe, von Prof. Dr. ***Wilh. Sievers.*** Mit 62 Textkarten und Profilen, 33 Kartenbeilagen, 30 Tafeln in Farbendruck, Ätzung und Holzschnitt und 1 Tabelle. Gebunden, in 2 Leinenbänden . . je	10	—
Die Erde und das Leben. Eine vergleichende Erdkunde. Von Prof. Dr. ***Friedrich Ratzel.*** Mit 487 Abbildungen im Text, 21 Kartenbeilagen und 46 Tafeln in Farbendruck, Ätzung und Holzschnitt. Gebunden, in 2 Halblederbänden . . . . je	17	—
Afrika. *Zweite,* von Prof. Dr. ***Friedr. Hahn*** *umgearbeitete Auflage.* Mit 173 Abbildungen im Text, 11 Karten und 21 Tafeln in Farbendruck, Ätzung und Holzschnitt. Gebunden, in Halbleder	17	—
Australien, Ozeanien und Polarländer, von Prof. Dr. ***Wilh. Sievers*** und Prof. Dr. ***W. Kükenthal.*** *Zweite Auflage.* Mit 198 Abbildungen im Text, 14 Karten und 24 Tafeln in Farbendruck, Ätzung u. Holzschnitt. Gebunden, in Halbleder	17	—
Süd- und Mittelamerika, von Prof. Dr. ***Wilh. Sievers.*** *Zweite Auflage.* Mit 144 Abbildungen im Text, 11 Karten und 20 Tafeln in Farbendruck, Ätzung und Holzschnitt. Gebunden, in Halbleder	16	—
Nordamerika, von Prof. Dr. ***Emil Deckert.*** *Zweite Auflage.* Mit 130 Abbildungen im Text, 12 Karten und 21 Tafeln in Farbendruck, Ätzung und Holzschnitt. Gebunden, in Halbleder	16	—
Asien, von Prof. Dr. ***Wilh. Sievers.*** *Zweite Auflage.* Mit 167 Abbildungen im Text, 16 Karten und 20 Tafeln in Farbendruck, Ätzung und Holzschnitt. Gebunden, in Halbleder	17	—
Europa, von Prof. Dr. ***A. Philippson.*** *Zweite Auflage.* Mit 144 Abbildungen im Text, 14 Karten und 22 Tafeln in Farbendruck, Ätzung u. Holzschnitt. Gebunden, in Halbleder	17	—
Das Deutsche Kolonialreich. Eine Länderkunde der deutschen Schutzgebiete. Herausgegeben von Prof. Dr. ***Hans Meyer.*** Mit 12 Tafeln in Farbendruck, 66 Doppeltafeln in Holzschnitt und Ätzung, 54 farbigen Kartenbeilagen und 102 Textkarten, Profilen und Diagrammen. Gebunden, in 2 Leinenbänden . . . . je	15	—

	M.	Pf.
Meyers Geographischer Handatlas. *Vierte Auflage.* 121 Haupt- und 128 Nebenkarten, 5 Textbeilagen und Register aller auf den Karten und Plänen vorkommenden Namen. Gebunden, in Leinen	15	—
Meyers Orts- und Verkehrslexikon des Deutschen Reiches. *Fünfte Auflage.* Mit 62 Karten und Stadtplänen nebst Straßenverzeichnissen und einer großen Verkehrskarte. (Unter der Presse.) Gebunden, in 2 Leinenbänden . . . . je	18	—
Ritters Geographisch-Statistisches Lexikon. *Neunte Auflage.* Revidierter Abdruck. Gebunden, in 2 Halblederbänden . . . . je	25	—
Bilder-Atlas zur Geographie von Europa, von Dr. ***A. Geistbeck.*** Beschreibender Text mit 233 Abbildungen. Gebunden, in Leinen	2	25
Bilder-Atlas zur Geographie der aussereuropäischen Erdteile, von Dr. ***A. Geistbeck.*** Beschreibender Text mit 314 Abbildungen. Gebunden, in Leinen	2	75
Verkehrs- und Reisekarte von Deutschland nebst Spezialdarstellungen des rheinisch-westfälischen Industriegebiets u. des südwestlichen Sachsens sowie zahlreichen Nebenkarten. Von ***P. Krauss.*** Maßstab: 1:1 500 000. In Oktav gefalzt und in Umschlag 1 Mk. — Auf Leinen gespannt mit Stäben zum Aufhängen	2	25

Welt- und kulturgeschichtliche Werke.

	M.	Pf.
Weltgeschichte, herausgegeben von Dr. ***Hans F. Helmolt.*** Mit 55 Karten und 178 Tafeln in Farbendruck, Ätzung und Holzschnitt. Gebunden, in 9 Halblederbänden . . . . je	10	—
Meyers Historischer Handatlas. Mit 62 Hauptkarten, vielen Nebenkärtchen, einem Geschichtsabriß in tabellarischer Form und 10 Registerblättern. Gebunden, in Leinen	6	—
Das Deutsche Volkstum, herausgegeben von Prof. Dr. ***Hans Meyer.*** *Zweite Auflage.* Mit 1 Karte u. 43 Tafeln in Farbendruck, Ätzung u. Holzschnitt. Gebunden, in 2 Leinenbänden zu je 9,50 Mk., — in 1 Halblederband	18	—
Urgeschichte der Kultur, von Dr. ***Heinrich Schurtz.*** Mit 434 Abbildungen im Text, 1 Karte und 23 Tafeln in Farbendruck, Tonätzung und Holzschnitt. Gebunden, in Halbleder	17	—
Geschichte der Deutschen Kultur, von Prof. Dr. ***Georg Steinhausen.*** Mit 205 Abbildungen im Text und 22 Tafeln in Farbendruck und Kupferätzung. Gebunden, in Halbleder	17	—
Natur und Arbeit. Eine allgemeine Wirtschaftskunde. Von Prof. Dr. ***Alwin Oppel.*** Mit 218 Textabbildungen, 23 Kartenbeilagen und 24 Tafeln in Farbendruck, Ätzung u. Holzschnitt. Gebund., in 2 Leinenbänden je 10 Mk. — in 1 Halblederband	20	—

Literatur- und kunstgeschichtliche Werke.

	M.	Pf.
Weltgeschichte der Literatur, von ***Otto Hauser.*** Mit 62 Tafeln in Farbendruck, Tonätzung und Holzschnitt. Gebunden, in 2 Leinenbänden . . je	10	—
Geschichte der Deutschen Literatur, von Prof. Dr. ***Friedr. Vogt*** und Prof. Dr. ***Max Koch.*** *Dritte Auflage.* Mit 173 Abbildungen im Text, 31 Tafeln in Farbendruck, Tonätzung, Kupferstich und Holzschnitt, 2 Buchdruck- und 43 Faksimilebeilagen. Gebunden, in 2 Halblederbänden . . . . . . je	10	—

	M.	Pf.
Geschichte der Englischen Literatur, von Prof. Dr. ***Rich. Wülker.*** *Zweite Auflage.* Mit 229 Abbildungen im Text, 30 Tafeln in Farbendruck, Tonätzung, Kupferstich und Holzschnitt und 15 Faksimilebeilagen. Gebunden, in 2 Halblederbänden . . . . je	10	—
Geschichte der Italienischen Literatur, von Prof. Dr. ***B. Wiese*** und Prof. Dr. ***E. Pèrcopo.*** Mit 158 Textabbildungen und 31 Tafeln in Farbendruck, Kupferätzung und Holzschnitt und 8 Faksimilebeilagen. Geb., in Halbleder	16	—
Geschichte der Französischen Literatur, von Professor Dr. ***Hermann Suchier*** und Prof. Dr. ***Adolf Birch-Hirschfeld.*** *Zweite Auflage.* Mit etwa 160 Abbildungen im Text, 25 Tafeln in Farbendruck, Kupferätzung und Holzschnitt und 15 Faksimilebeilagen. (In Vorbereitung.) Gebunden, in 2 Leinenbänden . . . . je	10	—
Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, von Prof. Dr. ***Karl Woermann.*** Mit 1361 Abbildungen im Text und 162 Tafeln in Farbendruck, Tonätzung und Holzschnitt. Gebunden, in 3 Halblederbänden . . je	17	—

Wörterbücher.

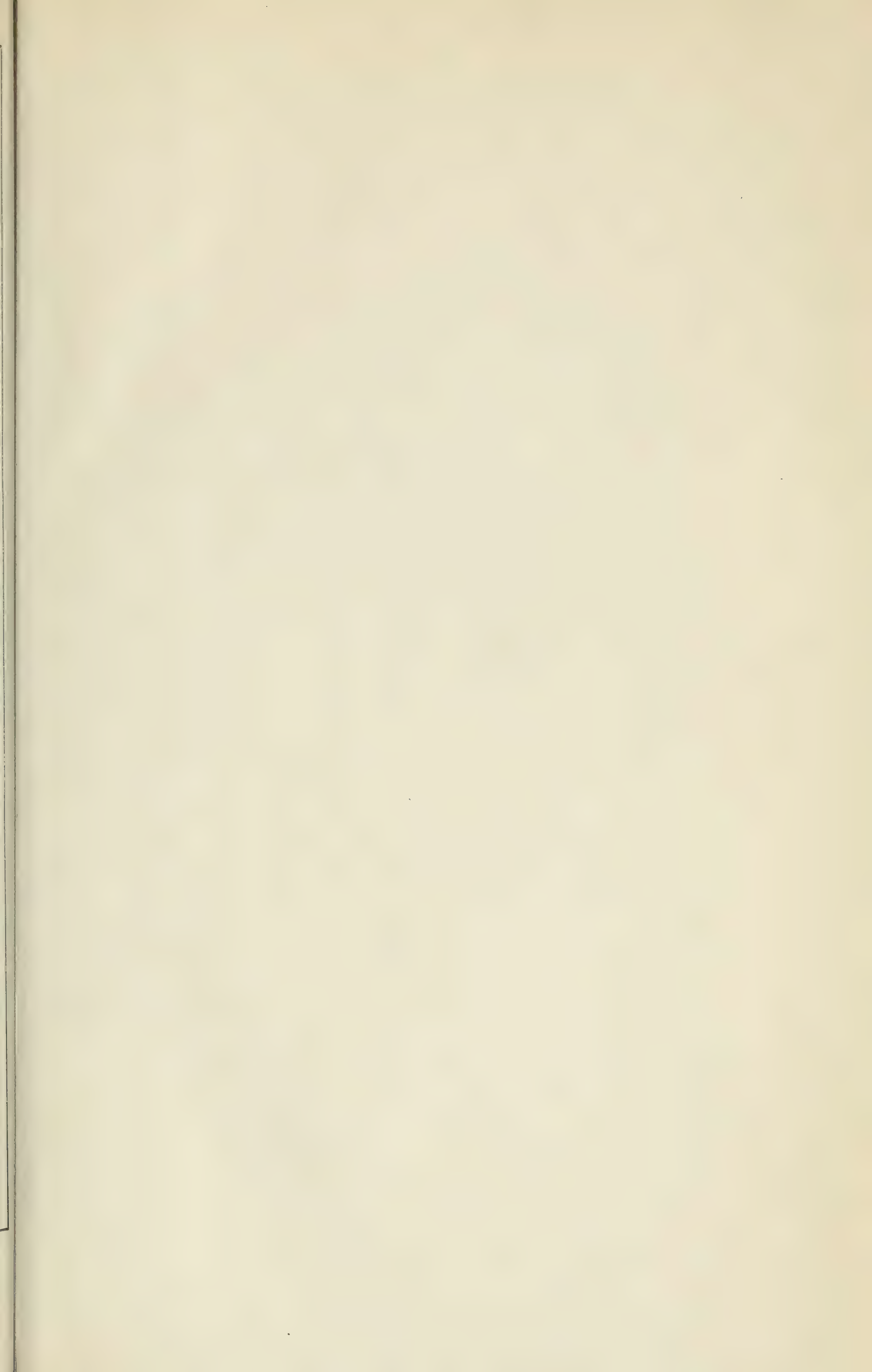
	M.	Pf.
Orthographisches Wörterbuch der deutschen Sprache, von Dr. ***Konrad Duden.*** *Achte Auflage.* Gebunden, in Leinen	1	60
Orthographisches Wörterverzeichnis der deutschen Sprache, von Dr. ***Konrad Duden.*** *Zweite Auflage.* Gebunden, in Leinen	—	50
Wörterbuch der deutschen Sprache, von Dr. ***Daniel Sanders.*** Gebunden, in 3 Halblederbänden . . . . je	20	—
Handwörterbuch der deutschen Sprache, von Dr. ***Daniel Sanders.*** *Achte,* von Dr. ***J. Ernst Wülfing*** *neubearbeitete Auflage.* Gebunden, in Leinen	10	—
Verdeutschungswörterbuch, von Dr. ***Daniel Sanders.*** Gebunden	2	50

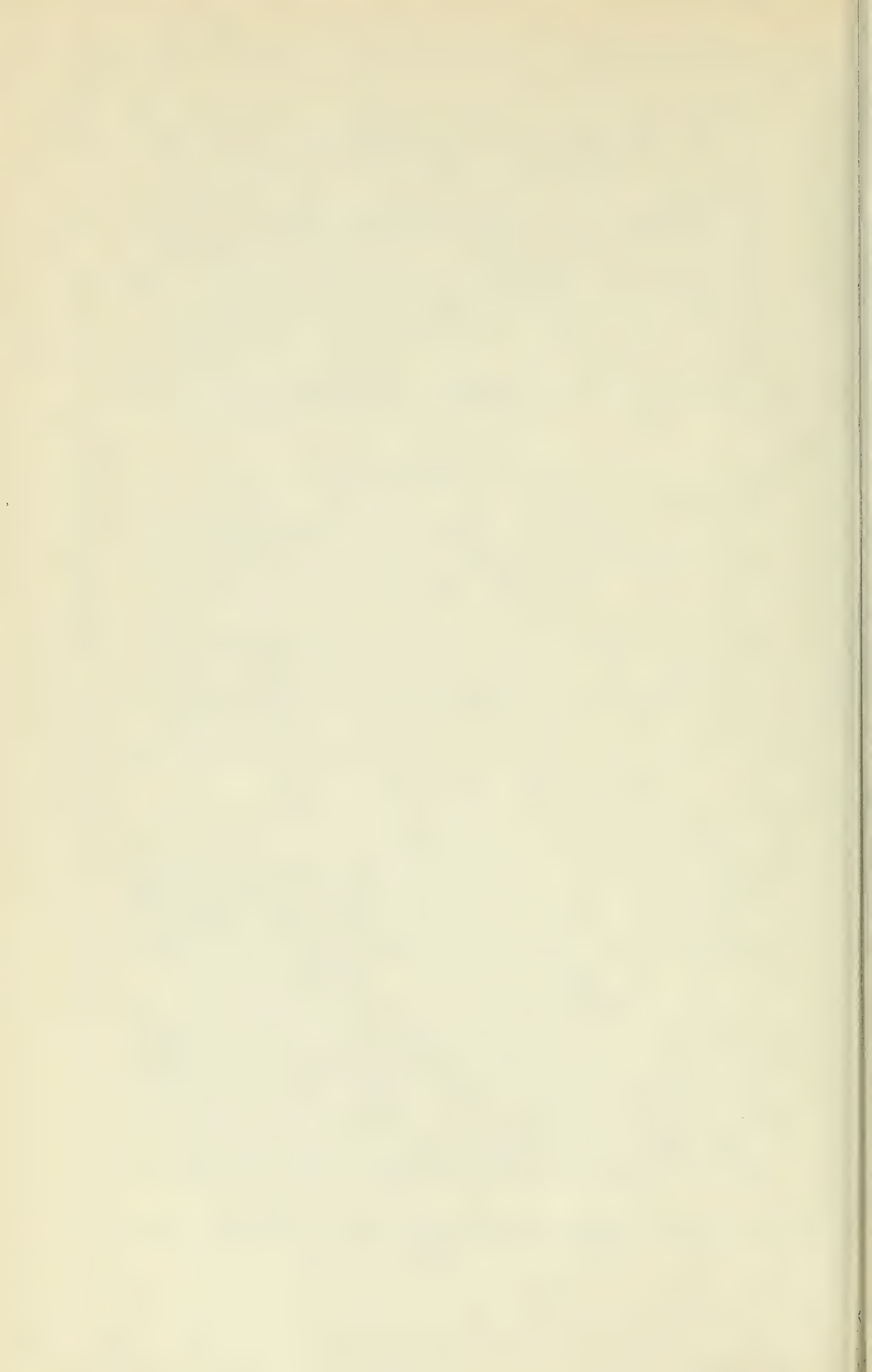
Meyers Klassiker-Bibliothek.

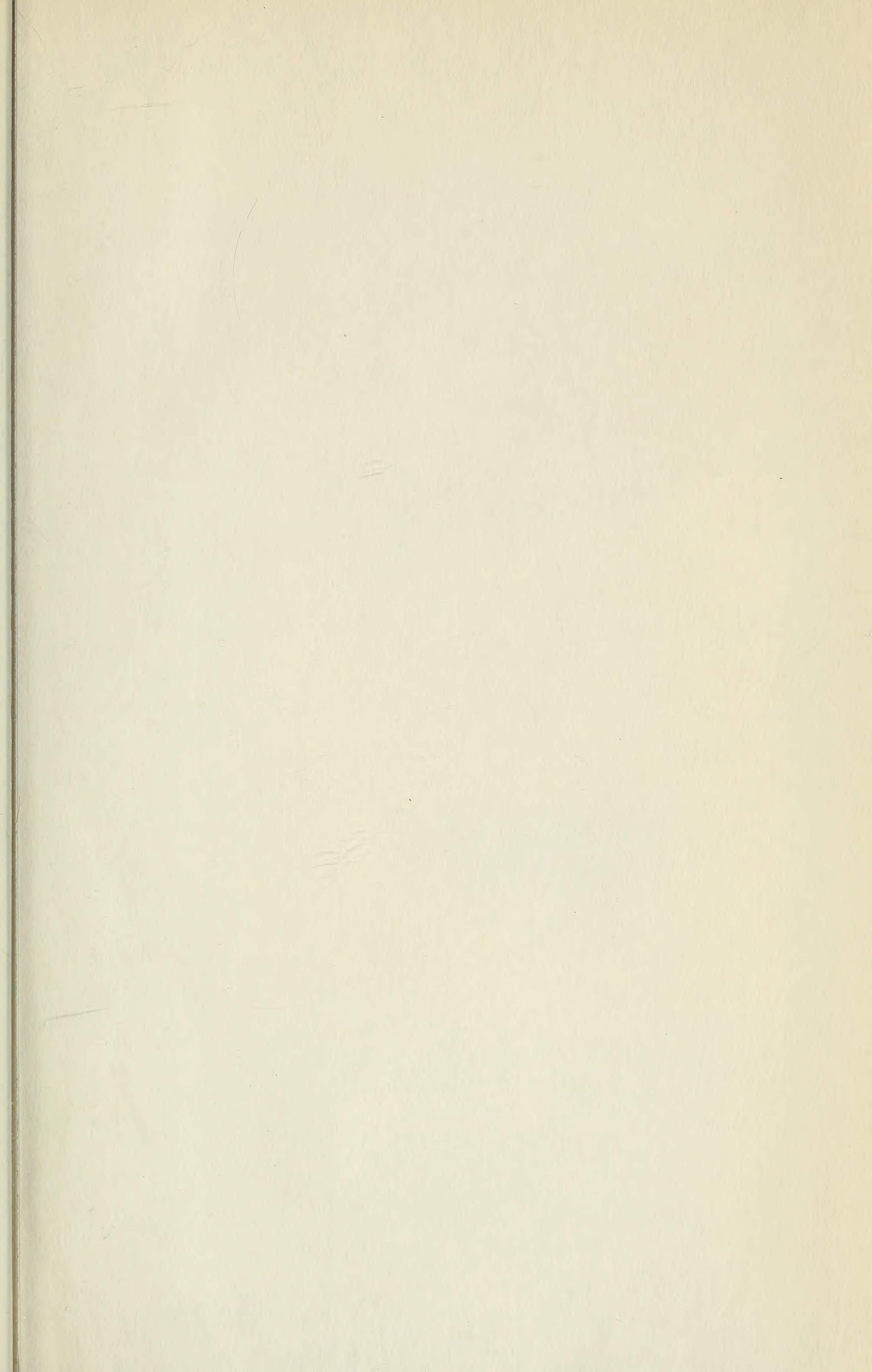
	M.	Pf.
Arnim, herausgeg. von *J. Dohmke*, 1 Band	2	—
Brentano, herausg. von *J. Dohmke*, 1 Band	2	—
Bürger, herausg. von *A. E. Berger*, 1 Band	2	—
Chamisso, herausg. von *H. Tardel*, 3 Bände	6	—
Eichendorff, herausg. von *R. Dietze*, 2 Bände	4	—
Freiligrath, herausg. von *P. Zaunert*, 2 Bände	4	—
Gellert, herausg. von *A. Schullerus*, 1 Band	2	—
Goethe, herausgegeben von *K. Heinemann*, kleine Ausgabe in 15 Bänden . . .	30	—
— große Ausgabe in 30 Bänden . . .	60	—
Grabbe, herausgegeben von *A. Franz* und *P. Zaunert*, 3 Bände	6	—
Grillparzer, herausg. von *R. Franz*, 5 Bände	10	—
Gutzkow, herausgeg. von *P. Müller*, 4 Bände	8	—
Hauff, herausg. von *M. Mendheim*, 4 Bände	8	—
Hebbel, herausgeg. von *K. Zeiß*, 4 Bände .	8	—
Heine, herausgeg. von *E. Elster*, 7 Bände .	16	—
Herder, herausg. von *Th. Matthias*, 5 Bände	10	—
E. T. A. Hoffmann, herausg. von *V. Schweizer* und *P. Zaunert*, 4 Bände	8	—
Immermann, herausg. von *H. Maync*, 5 Bände	10	—
Jean Paul, herausg. von *R. Wustmann*, 4 Bde.	8	—
Kleist, herausgegeben von *E. Schmidt*, 5 Bde.	10	—
Körner, herausg. von *H. Zimmer*, 2 Bände	4	—
Lenau, herausg. von *C. Schaeffer*, 2 Bände	4	—
Lessing, herausg. von *G. Witkowski*, 7 Bde.	14	—
O. Ludwig, herausg. von *V. Schweizer*, 3 Bände	6	—
Mörike, herausgeg. von *H. Maync*, 3 Bände	6	—
Nibelungenlied, herausg. von *G. Holz*, 1 Bd.	2	—
Novalis u. Fouqué, herausg. v. *J. Dohmke*, 1 Bd.	2	—
Platen, herausgegeben von *G. A. Wolff* und *V. Schweizer*, 2 Bände	4	—
Reuter, herausgegeben von *W. Seelmann*, kleine Ausgabe, 5 Bände	10	—
— große Ausgabe, 7 Bände	14	—
Rückert, herausg. von *G. Ellinger*, 2 Bände	4	—
Schiller, herausgegeben von *L. Bellermann*, kleine Ausgabe in 8 Bänden . . .	16	—
— große Ausgabe in 14 Bänden . . .	28	—
Shakespeare, *Schlegel-Tieck*sche Übersetzung. Bearbeitet von *A. Brandl.* 10 Bände	20	—
Tieck, herausgeg. von *G. L. Klee*, 3 Bände	6	—
Uhland, herausgeg. von *L. Fränkel*, 2 Bände	4	—
Wieland, herausgeg. von *G. L. Klee*, 4 Bände	8	—

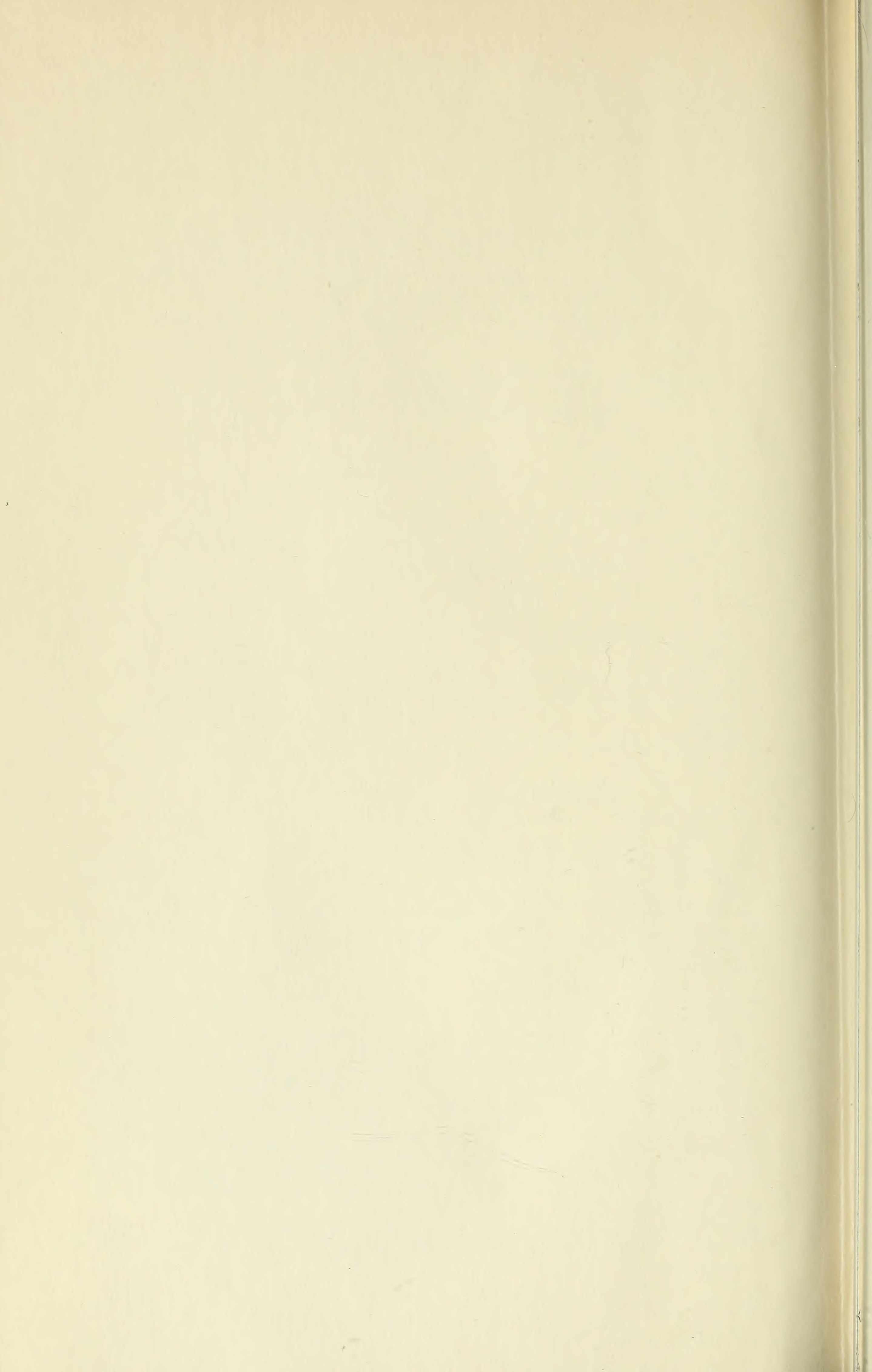
*In **Leineneinband**; für **Halbledereinband** sind die Preise um die Hälfte höher.*

Druck vom Bibliographischen Institut in Leipzig.











eutschen
4350